SU ALCUNE OPERE INEDITE DI PITTORI FRIULANI E VENETI DEL XVIII SECOLO ESISTENTI IN FRIULI

saggio critico e di presentazione

INTRODUZIONE

Al fine di allacciare questo saggio ad un mio precedente studio (1), e per seguire un coerente nesso — se non cronologico, almeno di sapore antologico — presenterò un altro gruppo di opere inedite o poco note del XVIII secolo ed esistenti in Friuli e quasi tutte eseguite da pittori veneziani o veneti. Ma per far ciò, si rende necessario risalire alla Mostra del Carneo e del Bombelli (2) tenutasi in Udine l'estate del 1964. Mostra interessante, ben allestita ed accompagnata da un dignitoso catalogo, che per altro riserba al lettore, solo un pochino preparato, alcune sorprese (3).

Se per il Carneo — tranne due o tre opere dubitose o decisamente spurie — era presente alla Mostra il meglio della sua già notissima produzione (4), più discutibile e deludente è stata la presentazione delle opere del Bombelli, anche perché meno noto del precedente, ed ove circa la metà di quelle esposte, era — per dir poco — non convincente. Nel caso di questo pittore, si doveva procedere ad una più severa selezione: così come un comune distillatore di essenze alcooliche sa che dai suoi estratti, per ottenere il meglio del prodotto, bisogna togliere « la testa e la coda », così si doveva fare per il Bombelli scartando le prime e le ultime opere presentate (5). Né con questo voglio togliere meriti ai promotori ed agli organizzatori, che — di fronte alla scarsezza di opere sicure del Bombelli — non potevano presentarne solo una decina: cioè solo quelle che la prevalente critica solitamente suole attribuirgli. Dato che la Mostra non ha per nulla messo in piena luce la personalità dell'artista e la sua attività presso varie corti straniere pubblico, sia pure con la solita riserva, i ritratti di sovrani e principi tedeschi, da me annunziati nel precedente saggio.

Seguirà la presentazione di alcune opere guardesche esistenti nella zona e principalmente della pala dell'arcipretale di Pasiano di Pordenone, che ha destato tanto interesse alla Mostra dei Guardi tenutasi a Venezia lo scorso anno: di essa riprodurrò pure il documento originale scoperto in quell'archivio parrocchiale finora mai pubblicato e che leverà qualsiasi

dubbio sulla sua autenticità; seguirà la deliziosa portella del tabernacolo della parrocchiale di Poffabro che non figurò alla Mostra veneziana. Passerò ad illustrare in questa prima parte della rassegna (ragioni di spazio non mi consentono di pubblicare per intero il presente saggio), alcune opere dei Diziani, dello Zugno, del Galimberti; la bellissima *Pala del Rosario* della parrocchiale di Prata, restituita all'Amigoni dopo un abbaglio preso da un « topo d'archivio » che nel documento di pagamento lesse (e si ostinò per anni nell'errore di lettura) il nome dell'Arrigoni. Seguiranno opere dell'Uberti, del Novelli ed il bellissimo ritratto del Feldmaresciallo von Schulenburg recentemente da me scoperto e da assegnarsi — sia pure con riserva — a Gian Antonio Guardi. Successivamente pubblicherò alcune « teste » del Piazzetta, ancora in fase di studio; una interessante tela del Bencovich, che ho veduto anni fa in una villa presso Udine, recentemente e malaccortamente attribuita al Tiepolo, e che avrei voluto pubblicare ora, ma che — per deferenza verso l'amico nobile proprietario che la presta alla Mostra udinese — illustrerò in seguito, assieme al numeroso gruppo dei quadri eseguiti da Francesco e Gio-Battista Pittoni, già nel castello di Planina, ed in altre dimore goriziane e pordenonesi, il ritratto di un vescovo concordiese eseguito dal Lazzarini; altri due ritratti Rezzonico, di cui uno di pretto sapore longhiano ed alcuni paesaggi ricceschi ora in fase di restauro; sculture del Gaj, del Torretti, dei Bonazza ecc., ed un interessante nucleo di affreschi esistenti in una bella dimora pordenonese, poi un complesso di arredi, di mobilia, di argenterie dell'epoca, in modo da poter dare al lettore un quadro, sia pur sommario, di quanto il Friuli possiede di bello e di buono.

* * *

Come è stato detto e pubblicato più volte da numerosi scrittori, oltre che dallo scrivente, la pittura friulana, fin dal '600 subisce un mutamento ed una crisi profonde: direi che essa quasi scompare o, perlomeno, perde la sua caratteristica di pittura provinciale. Il Friuli non è più l'*insula* feudale chiusa ed apparentemente refrattaria ad ogni movimento culturale ed artistico: direi anzi che partecipi con moto vivo, spontaneo ed operante a qualsiasi manifestazione che venga dall'esterno, e particolarmente da Venezia. Non solo i pochi superstiti artisti di estrazione friulana si recano ad apprendere od a perfezionarsi a Venezia, ma tutto il mondo friulano, dal clero — che nelle più elevate gerarchie è quasi sempre di origine veneziana (e basti ricordare i patriarchi aquileiesi di Ca' Dolfin, ai quali Udine deve la meravigliosa serie di opere dei Tiepolo) — alla nobiltà feudale e « ministeriale », sempre più incline ad alleanze matrimoniali col patriziato veneto, e ad ambire cariche nella gerarchia veneziana (e basti l'esempio del doge Lodovico Manin) al ceto cittadinesco, e mercantile in continui rapporti d'affari coll'economia veneziana, onde ricercare e ricavare quanto occorre per le aumentate esigenze del vivere civile, guardano a Venezia ed alla sua inconfondibile cultura.

E da questi rapporti con Venezia, il Friuli avrà indubbi benefici,

anche nelle arti figurative, perché avrà modo di arricchirsi di un patrimonio artistico vasto ed eccezionale. Non v'è città, chiesa, palazzo o villa, ove non vi sia, o non vi sia stato, (perché i saccheggi, le depredazioni, le distruzioni dovute ad eventi bellici, e le rapine perpetrate da antiquari o da poco scrupolosi raccoglitori, sono stati immensi) un qualche monumento, un qualche quadro, un qualche arredo di provenienza veneziana, o veneta. Patrimonio artistico quasi del tutto ignorato o negletto per secoli e solo da pochi anni valorizzato. La cultura friulana, nel periodo che va — grosso modo — dal 1880 al 1930 (e forse prima e forse dopo tali date), volta a studiare e ad esaltare solo ciò che costituiva la « friulanità » in ogni sua manifestazione, sospinta su questa strada da un onestissimo e generoso gruppo di letterati, di filologhi, che seguendo le teorie del glottologo Graziadio Ascoli (6), ha creduto di ravvedere nella parlata locale non solo una forma di autonoma civiltà e cultura popolare, ma addirittura una nuova lingua, un nuovo Verbo, ha quasi del tutto ignorato il mondo anteriore, ed in ispecie quello del XVIII secolo. E se un cambiamento è avvenuto in questi anni, inteso a porre in luce tutto il patrimonio sopra ricordato, lo si deve prima di tutto a studiosi stranieri (7) e poi ad italiani (8) che hanno fatto vedere e comprendere agli studiosi locali quanti tesori nascondesse ancora il Friuli (9). E finalmente lo hanno capito gli esponenti della « novella critica udinese » come amabilmente ebbi a chiamarli, che se volevano levarsi fuori dall'*impasse* di una lunga e sterile « antivenezianità » ed esaltare solo ciò che era « friulano », dovevano ritornare a « guardare » a Venezia ed alla sua arte.

Fatte queste premesse, è augurabile che i componenti dell'Ente Manifestazioni Udinesi e del Comitato promotore delle Biennali d'arte, già benemeriti per le precedenti Mostre, si rendano conto che nell'organizzare la Mostra della pittura veneziana del '700 esistente in Friuli, nulla di « friulano » vi è nelle opere che saranno presenti alla rassegna. E meno che mai nella vasta e preziosa serie della produzione dei Tiepolo che, durante la loro attività in Udine, nulla vi hanno appreso (perché proprio niente allora v'era da apprendere): neanche « l'atmosfera » o « la temperie », come più volte è stato detto. Nelle loro opere, sia a fresco, sia ad olio, tutto è « veneziano »: atmosfera, luce, colore, composizione, tratti fisionomici ecc. (10). Altrettanto dicasi per la produzione degli altri pittori: essi si sono limitati ad inviare le loro opere da Venezia dietro « commissione » dei vari signorotti o dei vari parroci locali, per cui in nessuna opera « importata » vi si troverà mai una decisa impronta di « friulanità ». Che se poi dette opere hanno trovato in Friuli quella singolare atmosfera congeniale per cui sembra che esse vivano in miracolosa simbiosi coll'ambiente per le quali sono state commissionate, è un fatto che rientra e fa parte di quel meraviglioso e perenne fenomeno dell'arte figurativa lagunare, per cui qualsiasi opera — sia rimasta nell'ambiente per la quale è nata, sia trasportata in qualsiasi luogo estraneo (museo, raccolta privata, casa signorile ecc.) — vive e rivive la sua vita interiore, tutta atmosfera, luce e colore. Sostenere cose diverse, sarebbe ancora una volta cadere nel fazioso o nel ridicolo.

* * *

Nel presentare le opere programmate, al fine di non creare confusioni o sovrapposizioni cronologiche fra date di nascita, di attività, di morte degli autori, seguirò — all'infuori del Bombelli che per ovvii motivi ha qui la precedenza — una sinossi alfabetica che ritengo più pratica ed utile e per la consultazione e per una immediata individuazione delle opere e per una maggiore economia di esame critico.

NOTE

(1) V. QUERINI, *Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVI, XVII e XVIII secolo, Saggio critico e di presentazione,* Pordenone, ne « Il Noncello », n. 20, 1963, I sem.

(2) Ente Manifestazioni Udinesi: « Mostra del Bombelli e del Carneo ». Catalogo della Mostra. Udine, Doretti, 1964.

(3) La sorpresa più grossa è data dalla sconfessione o palinodia che dir si voglia, fatta dal direttore della Mostra e parziale compilatore del Catalogo, il quale, dopo aver in precedenza scritto sessantotto pagine di testo (e per complessive centodiciotto fra note e « Catalogo delle opere ») su Antonio Carneo (A. RIZZI, *Antonio Carneo,* Udine, Doretti, 1960) tutte intese ad esaltare la incrollabile potenza del « verbo friulano » (*op. cit.,* pag. 20) e della indefettibile friulanità del povero Carneo, giungendo a sostenere che non solo non è mai stato a Venezia, che nulla di veneziano vi è nella sua pittura (ci vede difatti perfino i « geroglifici gotici », *op. cit.,* pag. 55, della scuola tolmezzina!), ma che anzi — al pari del Pordenone — osa sfidare Venezia « instaurandovi una parlata nuova quasi antitetica a quella lagunare » (*op. cit.,* pag. 48), inventa di sana pianta un « Rinascente friulanesimo » (*op. cit.,* cap. VII, pag. 47 *et ultra*), nell'« Introduzione » al Catalogo della Mostra (vedi nota n. 2), r-i-p-i-e-g-a clamorosamente su opposte posizioni ed è costretto a riconoscere nel Carneo « una intensa consuetudine coi modelli veneti » (*op. cit.,* pag. LXIV) e giunge nella sua apostasia regionalistica (riporto per intero la sua storica frase): « non senza fare prima ammenda del preconcetto di "friulanesimo", chi ama non vede o vede in modo del tutto particolare! ». Per non riaccendere una polemica, dirò solo che l'A. non ha fatto un grande sforzo: né d'altronde poteva contraddire quanto nello stesso Catalogo ha scritto il Pallucchini con la solita chiarezza ed obiettività confermando il pensiero già altre volte espresso sulla formazione del Carneo: « che si sia recato a Venezia non mi pare si possa mettere in dubbio, tanti sono gli agganci che egli mostra con la cultura pittorica lagunare » (*op. cit.,* pag. XXII). Quello però che sconcerta un lettore sprovveduto come lo scrivente è il fatto che un pittore senza storia e senza avventure, come fu il Carneo, e che non si è mai mosso da Udine durante i venticinque anni circa della sua documentata attività pittorica, abbia potuto — quando non esistevano riproduzioni fotografiche in nero od a colori — copiare o, meglio, avvalersi degli insegnamenti ed influenze pittoriche di ben sessanta pittori fra italiani e stranieri (ché tanti ne vengono enumerati dai due estensori del Catalogo e son pronto a fare il nome di tutti, sicuro di trovarne anche qualcuno in più!...) è un fatto — lo ripeto — che per me resta insoluto!!!

(4) Dall'elenco delle opere del Carneo presentate alla Mostra crederei di espungere il *Cristo morto* (pag. 88, fig. 40) ad onta delle « figure scalate » e del « panneggiare risentito ». Opera modesta e scomposta e più vicina al Marascalchi che al Fumiani e di ascendenza tintorettiana; l'altrettanto mediocre *Mercurio addormentato ed Argo* (pag. 94, fig. 43) di una povertà compositiva che non comporta il nome del Carneo, nonostante « l'ebollizione dei moduli del Vecchia » ed una generica, e non documentata ed incontrollabile segnalazione del Geiger; la *S. Chiara* (pag. 154, fig. 67), di un « languore obbligato » che però non obbliga nessuno ad attribuirla al Carneo; l'altrettanto brutto « pendant »: *S. Antonio da Padova* (pag. 156, fig. 68).

Opere del tutto mediocri, anonime e tali da non giustificare la loro presenza alla Mostra: i bruttissimi ed in parte apocrifi disegni (figg. 87, 90, 92, 93, 94) che ritengo provenienti da « bancarelle ».

(5) Mi rendo perfettamente conto che del Bombelli-ritrattista, fertile e versatile (il Voss nel Thieme-Becker nel 1911-12, enumera una sessantina di ritratti, dei quali — guarda caso — nella Mostra non figura altro che una brutta, inopportuna e discutibilissima riproduzione fotografica!) ben poco si conosce della sua attività pittorica. Con la ben nota perspicuità il Pallucchini conviene (Catalogo della Mostra *cit.*, pag. XXXVII) che « è impossibile individuare qualcuno di quei dipinti di storia ai quali accenna il Sandrart » e si limita onestamente a tenersi alle ormai note referenze pittoriche del Bombelli, appunto per la scarsezza di documenti e di materiale sicuro. Indubbiamente anche a « dopo-mostra » l'artista sfugge da una decisa individuazione, e quell'augurabile chiarimento che ci si poteva e si doveva aspettare, non v'è stato.

Per applicare il taglio della « testa e della coda » preannunciato nel testo, credo senz'altro di togliere dal corpus bombelliano — sia pure con una certa reverente riserva (reverente per gli autori che ne hanno sostenuto la paternità), il *Ritratto di Benedetto Mangilli* (pag. 4, fig. 1). Non ritengo difatti sufficiente né decisiva la generica e tardiva segnalazione del di Maniago (F. DI MANIAGO, *Storia delle Belle Arti Friulane,* II ediz., Udine, Mattiuzzi, 1823, pag. 248) innanzitutto perché non lo ricorda nella sua prima edizione del 1819 (ove invece ricorda altre sue opere impossibili e scomparse nella seconda edizione) e poi perché l'illustre scrittore, giustamente preso da ammirazione per la pittura friulana del XVI secolo (ha perfino ignorato la pittura pre-tolmezzina o medievale che dir si voglia), non ha capito ed ha trascurato la pittura del XVII e del XVIII secolo, prendendo grossi abbagli e dando giudizi aspri e severi, specie sul Carneo. L'attribuzione quindi non è del tutto attendibile ed i successivi scrittori non hanno fatto altro che accettarla, con molta probabilità senza verificare la genuinità dell'opera e delle fonti. La tipologia dell'effigiato, il suo costume, la sua impostazione e « la pasta cromatica » sono decisamente discosti dalla ritrattistica veneta. Dirò un'eresia, ma vedrei il ritratto Mangilli più vicino al fare del Carneo che attorno a quel periodo (1665-1670) esegue una serie di ritratti esemplati sullo stesso formulario anche se su di essi i pareri dei critici sono discordi. Se è da accogliersi « con riserva » il ritratto Mangilli, è del tutto da scartare il *Ritratto di gentiluomo* (pag. 8, tav. 2), non solo perché vi mancano quelle « notevoli consonanze » col precedente ritratto, ma anche perché il quadro non è di autore veneto-friulano, bensì di un francesizzante sul fare del Nanteuil, del de Champaigne, o del Mignard) o di un fiammingo, ad onta del « grattare del pennello (*sic*!). Anche la provenienza insicura avvalora il mio ripudio. Farei per esso il nome del tedesco Isacco Fischer che eseguì parecchi ritratti per signorotti locali attorno al 1650-1670. Altrettanto dubitoso è il mediocre *Ritratto di gentiluomo* (pag. 10, fig. 3) che pur essendo di scuola veneta, non ha nerbo e carattere, ed esce dal formulario bombelliano: almeno da quello finora noto ai più. Ed ora veniamo ai cosiddetti « autoritratti » dell'artista. Fra veri e falsi se ne contano almeno nove! Alcuni — già presentati dalla novella critica udinese in altre pubblicazioni — sono stati « enucleati » in successive pubblicazioni dagli stessi autori. E fin qui, poco male. Al pari di un dottor Jeckill il Bombelli in ogni suo autoritratto cambia volto: ora ha i tratti gentili ed affabili del gentiluomo di campagna francese (pag. 12 fig. 4) e saggiamente messo in dubbio anche nella scheda di presentazione, ora ha l'aspetto del rude contadino dalla zucca pelata ed il grosso naso da beone (pag. 36, fig. 14) ed ove la « ritrattistica corale » (« coro » che per la verità è formato da una sola persona) e che forse è il solo « autoritratto » di Sebastiano, ad onta della apocrifa iscrizione sul retro della tela, ora ha la bizzosa grinta giallastra del sofferente di cirrosi epatica (pag. 46, fig. 17) e che tipologicamente e fisionomicamente non ha alcun « veicolo stilistico » coi precedenti. Indubbiamente è un bel « ritratto di pittore » e può anche darsi che sia di mano del Bombelli..., ma che sia un « autoritratto » è cosa da mettere in dubbio perché troppo dissimile dai precedenti.

Nelle due incisioni presenti alla Mostra ritroviamo un *Autoritratto* inciso dal Heckenauer (pag. 66, tav. 28) di una freddezza grafica fiamminga ed uno del Camerata (pag. 72, fig. 35) che ci mostra il Nostro con un volto irato del tutto nuovo, eppure si tratta di un altro « autoritratto », questa volta autentico. Ma è tempo di passar oltre e di lasciar risolvere l'« *identi-kit* » bombelliano ad un esperto *detective*. Fra le altre opere da espungere, esce di prepotenza il *Ritratto di un Maresciallo di*

Francia (pag. 28, fig. 10) prudentemente presentato « a titolo sperimentale » e ciò per evidenti ragioni non solo stilistiche. I caratteri fiamminghi sono evidentissimi: il pesante impasto dei colori, la minuzia dei particolari del vestiario (in ispecie del pizzo che gli fa da barbazzale) denunciano la indubbia esecuzione fiamminga o francese. Siamo così lontani dalla ritrattistica aulica del Bombelli che basta un semplice ed elementare confronto con i ritratti della Querini-Stampalia presenti alla Mostra per rendersene conto. Senza parlare poi dei due ritratti « da parata » che ho illustrato nel mio precedente saggio (*op. cit.,* pagg. 71 *usque* 80, fig. 41 e 42), ove l'enfasi pittorica indubbiamente veneta è ancora più esaltata.

Della foto-riproduzione del *Ritratto del Grande Elettore di Brandeburgo* (pag. 50, fig. 18) credo non sia il caso di parlare. A prescindere dal giudizio dei critici (Voss, Pallucchini, ecc.) sarei del parere di escludere il forte ritratto del Grande Elettore dal corpus bombelliano: in ogni caso concordo con l'acutissimo giudizio del Pallucchini che crede trattarsi di un ritratto eseguito *post mortem.* In questo caso il Bombelli non ha fatto altro che copiare un ritratto eseguito da un altro pittore pur esso « al servizio » del grande Elettore. Quando si è « ai servigi » dei grandi, ci si adatta anche al mestiere di copista..., e ne sa qualcosa (come vedremo in corso di questo saggio) anche Gian Antonio Guardi. Ripetere i nomi del Sustermans, del Nason, del Mignard e del Dobson, fino al Rigaud, sarebbe voler far sfoggio di erudizione in questo caso fuori posto. Per il mediocre *Ritratto di un Conte Bullo* (pag. 52, fig. 19) e di provenienza dal mercato antiquario, credo non sia il caso di parlarne, tanto è lontano dal fare bombelliano: come non credo sia il caso di parlare di « una tastiera calda e ricca di impasto » in un quadro ove vi è solo la « collisione dei chiari e dei scuri ». Basta vedere la mano dell'effigiato per escludere il nome di Sebastiano. Dato infine che « l'ascrizione al Bombelli domanda ulteriore approfondimento », era meglio non presentare al pubblico — come il fotoritratto sopra ricordato — un'opera mediocre, dubitosa che non risolve il « problema Bombelli », anzi disorienta lo studioso ed il visitatore. E veniamo ai due ritratti di Casa Valvasone: quello di *Eurizia Verità di Valvasone* (pag. 54, fig. 20), è un bel ritratto per quanto in taluni punti duro, secco e forzato e forse ridipinto, che propenderei a credere più di un principiante provinciale che di un Bombelli maturo (il quadro è datato 1696: allora il pittore era verso la fine — così almeno affermano taluni critici locali — della sua attività) e sulla cresta dell'onda per la sua attività presso le corti straniere ed adulato da poeti e scrittori del suo tempo. Indubbiamente egli aveva acquistato una scioltezza e sicurezza compositiva che qui non vedo. Per il *Ritratto del Conte Nicolò di Valvasone, pendant* del precedente (pag. 56, fig. 21), accenno ad un dato cronologico che riprenderò in un altro momento. Esso è datato 1705 (nella scheda si accenna ad un altro *Ritratto del parroco Bernardo Frangipane* datato 1708). Come mai hanno ad essere del Bombelli questi ritratti, quando la Commissione esaminatrice, forse sulla falsariga di una erronea nota critica del Marchetti (G. MARCHETTI, *Il Friuli. Uomini e tempi,* Udine, Doretti, 1959, pag. 333 e segg.) ove afferma che nel 1708 « si rincantucciò » a Venezia e che « travagliato a lungo da acciacchi e malattie... non consta che in quel tempo abbia lavorato molto » ha ritenuto « fuori epoca altri ritratti » eseguiti dopo il 1702 od il 1705? Anch'esso si scosta dal formulario veneto per avvicinarsi al fare del Largilliére, se non altro per il costume.

Poche parole per i disegni: il primo *Ritratto di gentiluomo* (pag. 60, fig. 22) è decisamente spurio, oltre che brutto e, con molta probabilità, falso. In ogni caso è talmente scialbo anonimo che non si comprende come una simile paccottiglia sia stata ammessa alla Mostra. Del secondo *Ritratto muliebre* (pag. 60, fig. 23) credo non sia il caso di parlarne, perché esso è ottocentesco ed, in ogni caso, non autografo. Comprendo benissimo che in quasi tutte le Mostre — e non solo in quelle udinesi — si indulge nella presentazione di opere di privati collezionisti locali, per accontentare e solleticare le loro ambizioncelle, ma nel caso del Bombelli tale indulgenza è stata troppo abbondante: ben sei opere (su ventuna esposte) provengono da collezioni private e — all'infuori dei due ritratti Valvasone — dal mercato antiquario. Né basta dire che sono state presentate « in via di prova » od « a titolo sperimentale » o frasi del genere. In una Mostra a carattere internazionale devono figurare solo opere certe e basate su di un *curriculum* storicamente accertato. Nel caso della ritrattistica poi, tale « storicità » dev'essere più severa e controllata. Questo è quanto ha detto con perentorietà il Pallucchini nella sua *Introduzione* (*op. cit.,* pag. XXXVII) e questo si doveva fare a costo di presentare solo dieci opere: quelle dieci che almeno si

ritengono certe. Le altre, se presentate a titolo di studio, non dovevano figurare nel Catalogo o dovevano esser esposte in una saletta separata e con un elenco a parte.

(6) Il Marchetti, tracciando la sua biografia (G. MARCHETTI, *op. cit.,* pag. 630), dice che « si gettò a capofitto »... « alla ricerca di un ceppo linguistico comune » a tutte le lingue ario-europee, mettendo in un solo mazzo lingue sanscrite, zende, greche, latine, gotiche, tedesche, ebraiche, celtiche, creando una tale babelica confusione, per cui cadde in contraddizioni, ripiegando in revisioni e sconfessioni. Con i suoi *Saggi ladini,* propugna « la tesi dell'autonomia linguistica del sistema neo-latino e della unità originaria delle parlate alpine fra le sorgenti del Reno e la Venezia Giulia » (*ibid.*). Teorie che suscitarono contrasti e processi di revisione ancora attuali.

(7) Dagli ultimi saggi della « vecchia critica udinese » (F. Altan, 1772; G. B. De Rubeis, 1798; G. de Renaldis, 1798; F. di Maniago, 1823; F. di Manzano, 1886; G. B. Cavalcaselle, 1876) che si occuparono molto sommariamente della pittura del XVII e XVIII secolo, passa un lungo periodo di silenzio riaperto da taluni critici stranieri (T. von Frimmel, 1909; E. Voss, 1911-12; L. Planisigic, 1912; O. Kutschera-Wobrosky, 198; W. Suida, 1924; B Geiger, 1927 e 1940; N. Ivanoff, 1953-55) che iniziarono approfondite ricerche e studi più organici, specie sul Carneo e sul Tiepolo in Udine. Gli scrittori locali attorno quel periodo od ignorano o ripetono cose già note ed, in genere, inesatte.

(8) Per primo è doveroso ricordare il Fiocco, innamorato studioso e profondo conoscitore dell'arte figurativa locale. A lui il Friuli deve la rivalutazione e l'esaltazione dei suoi pittori: dal Pordenone ai « piccoli maestri » tolmezzini, dal Carneo al Bombelli ed al Grassi, al quale dedica numerose suoi studi (1929 e segg.). E la sua opera continua instancabile e sempre fresca, incisiva, definitiva e battagliera, ad onta dei suoi ottanta anni suonati! Al grande Maestro che ho avuto l'onore di conoscere esattamente quarant'anni fa, quando volli tentare le vie dello studio delle arti figurative, vada il mio reverente, affettuoso e devoto omaggio augurale. Gli si affianca il Pallucchini con una vasta serie di studi, di annotazioni, di anticipazioni e che dal 1945 ad oggi sono sempre fonte di preziosi apporti e di ricerche. Seguono studi del Muraro (1949) sui Guardi friulani; del Morassi, sempre attento e vigile studioso della pittura della sua terra (1947, 1950, 1956, 1960, ecc.). Notevole l'apporto del Valcanover per la conoscenza e la presentazione di alcune opere dei nostri pittori (1956, 1957, ecc.), del Ragghianti (1940, 1946, ecc.) e di altri critici italiani.

(9) Dopo lungo silenzio apre la serie degli studiosi friulani Someda de Marco, indimenticabile organizzatore della « Mostra del Pordenone » (1939) e dei « Cinque secoli di pittura friulana » (1948). Ma sulla pittura veneziana del '700 ancora nulla di definitivo e concreto.

(10) Sarebbe come sostenere che il Tiepolo a Würzsburg sia stato « influenzato » dall'« atmosfera » bavarese, a Milano dalle « nebbie » lombarde ed a Madrid dall'« atmosfera » spagnola, mentre invece in tutte queste immortali creazioni del suo genio è stato più « veneziano » che mai.

SEBASTIANO BOMBELLI

Su questo pittore, mi pare sia stato detto e scritto abbastanza, anche dallo scrivente, sia in un precedente saggio, sia nell'attuale « Introduzione », per cui passo senz'altro a presentare le opere che intendo attribuirgli, non senza prima ricordare — quale necessaria premessa —

quanto ha scritto su di lui un autore tedesco suo contemporaneo, il Sandrart (1) nel 1683, quando il Bombelli non solo era in vita, ma nel pieno della sua attività ritrattista: « E senza dubbio sarebbe salito più in alto se la sua mano felicissima, quasi controvoglia, non si fosse dedicata al ritratto, perché da tutti era richiesto di ritratti, per la singolare grazia di rendere la somiglianza e l'abilità di attirarsi le simpatie. Per cui la Sacra Maestà Cesarea lo fece venire a Vienna, dove eseguì i ritratti di tutta la famiglia dell'Imperatore, e ciò avvenne anche alla Corte di Baviera, Firenze, Mantova e Parma, e anche su richiesta dei Duchi di Brunswick e Luneburgo e di molti Cardinali; cosicché ben difficilmente c'erano personalità dei dintorni, o che venivano a Venezia dall'estero di cui il Bombelli non avesse dipinto il ritratto ».

Notizia di prima mano, ineccepibile e che illumina l'attività ritrattistica di Sebastiano, più che non altra.

Ed ora è giocoforza superare un certo riserbo, al fine di collegare il più possibile l'opera dell'artista a quella del committente (o dei committenti) ed all'immagine « storica » e « visiva » dei personaggi: vedrò comunque di rimanere il più stringato possibile, mandando alle note maggiori dettagli e ragguagli.

Il personaggio che primo appare in questo studio, è il duca Ernesto-Augusto di Brunswick e Lüneburg, principe-elettore e poi re di Hannover (2). Alleato di Venezia nella campagna di Morea, nel 1685 viene accolto trionfalmente nella capitale (3). Finita la campagna, il Duca continua a soggiornare in Venezia — sia pure saltuariamente — fino al 1690, nel quale anno ritorna definitivamente in patria.

Quale secondo personaggio appare il patrizio veneto S. E. Giacomo Querini, *qm* Benedetto Co. e Kr. (4) che, entrato in dimestichezza col duca Ernesto-Augusto, lo segue in Germania nel 1688-89. Quivi occupa cariche a Corte e svolge missioni diplomatiche pure all'estero, continuate anche — alla morte di Ernesto-Augusto — col successore re Giorgio Ludovico. Nel 1708 sposa a Celle Emelia Magdalena de Croijx de Drumer « *domina* » de Freychapelle (5). Testimone alle nozze è stato lo stesso Giorgio Ludovico, che terrà pure a battesimo, quale padrino, il figlio Benedetto Giorgio, nato a Celle nel 1709.

Nel 1711, alla morte del fratello primogenito Francesco Co. e Kr., il Querini ritorna definitivamente a Venezia, ove muore nel 1747. Al suo rientro in patria, porta con sé una serie di dodici ritratti dei componenti della famiglia di Brunswick e Lüneburg-Hannover (6), che colloca in un'ala della sua villa di Visinale di Pasiano di Pordenone. Quivi essi rimarranno fino alla disfatta di Caporetto (1917) quando il territorio venne invaso dalle truppe austro-tedesche. Durante quel periodo, la villa venne saccheggiata e quasi tutte le opere d'arte trafugate, compresi gran parte dei ritratti sopra ricordati: di essi solo cinque sono stati ritrovati e si conservano ancora nella villa ov'erano stati originariamente messi entro cornici a stucco.

Ed è di loro che passo a parlare.

Il primo rappresenta *Giorgio Ludovico di Brunswick e Lüneburg* (7), figlio di Ernesto-Augusto principe-elettore poi re di Hannover e di Sofia, figlia di Federico V principe palatino-elettore di Baviera *(fig. 1)*.

1. - **Sebastiano Bombelli, « Ritratto di Giorgio Ludovico di Brunswick e Lüneburg », olio su tela di proprietà privata.**
(Foto Antonini-Gabelli)

Avanti ad un ricco, ma pesante panneggio bruno e scarlatto, con ricami e nappe in passamaneria in oro, Giorgio è raffigurato ancora giovane ed in veste di principe-elettore. Sopra la corazza brunita porta un manto di velluto rosso, soppannato di ermellino, ai fianchi una ricca sciarpa, pure in passamaneria a tre giri, sostiene la spada. Altre fascie cavalleresche e decorazioni adornano il petto ed il manto del principe, ormai destinato — alla morte della prozia Regina Anna ultima discendente legittima degli Stuarts (1664-1714) — a salire sul trono d'Inghilterra. A lato, sopra un cuscino di velluto ricamato in oro, è posto il caratteristico copricapo di ermellino e porpora, proprio dei Principi-Elettori Palatini del Sacro Romano Impero. Il volto grassottello, dagli occhi sporgenti ed incantati, dal naso grosso, ma ben modellato, dalla espressione seria, è incorniciato da una ricca parrucca nero-castana che scende oltre le spalle e sul petto. Tale solenne ritratto si scosta notevolmente da altri del sovrano (i più conosciuti sono stati eseguiti dopo la sua ascesa al trono di Gran Bretagna) ed in ispecie da quello « ufficiale » approntato da *Sir* Godfrey Kneller, ove è effigiato con le insegne ed attributi del suo grado, compresa la corona britannica, se non altro per quella schietta e disinvolta impronta coloristica, per quelle pennellate calde e pastose proprie della pittura « da parata » di quel felicissimo periodo della ritrattistica lagunare.

2. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di Carlotta o Carolina d'Ansbach », olio su tela di proprietà privata.
(Foto Antonini-Gabelli)

Il secondo ritratto rappresenta la principessa *Carlotta* (o *Carolina*) *d'Ansbach,* moglie di Giorgio II d'Inghilterra (8). La bella principessa tedesca *(fig. 2)* nella freschezza dei suoi vent'anni, o poco meno, dalla bionda parrucca che forma due capricciosi ricci cadenti sull'alta e tersissima fronte adornata da gioielli e da un mazzo di aironi neri, è raffigurata ancora giovinetta nubile, mancando nel ritratto ogni attributo matrimoniale (anello) e regale (scettro e corona ecc.). Il volto, di un ovale quasi perfetto terminante in un mento un po' allungato, è appena soffuso alle guance di un lieve incarnato, il naso leggermente allungato, gli occhi piccoli e cisposetti dalle arcuate sopracciglia allungate e sottili, le labbra piccole e strette dal sottile sorriso forzato ed il lunghissimo collo, danno a questa immagine la perfetta grazia dell'incipiente rococò. L'ampia scollatura del sontuoso vestito, tutto pizzi, lascia scoperta parte del seno ancora acerbo e di un latteo trasparente da porcellana di Meissen. Il corsetto esilissimo alla vita e l'ampia gonna scannellata — ancora secentesca — sono di una stoffa color nocciola con applicazioni di finissimo merletto dorato. Tutto sprizzi e sprazzi è la bellissima manica del braccio sinistro, arricchita di ampie « cascate » di pizzo. L'esile figura è avvolta da un ampio manto di velluto rosso bordato di ermellino e che la principessa sostiene con la bellissima e ben modellata mano sinistra, mentre con la destra regge un ramo di giunchiglie strappato da un vaso ricca-

mente decorato e posto su di un plinto. Attraverso le colonne di fondo si intravvede parte di un giardino, racchiuso da un edificio a colonne, archi, coronato da una balustra.

Il terzo quadro *(fig. 3)* raffigura *Ernesto-Augusto di Brunswick e Lüneburg,* principe-vescovo di Osnabrück (9). Ad onta della carica ecclesiastica, il principe è raffigurato con tutti gli attributi militari possibili: corazza robusta ed ageminata, bastone di comando, spada e tanto di elmo impennacchiato. Sullo sfondo una tenue veduta di paese va diluendosi in un cielo rosato. Il volto grassottello, dagli occhi sporgenti, il caratteristico naso grosso ed adunco, la bocca racchiusa tendente ad uno stereotipato sorriso, la incipiente pappagorgia di quasi quarantenne, sono trattati con quel lieve e soffuso incarnato che abbiamo notato nel precedente quadro. La parrucca castano-scura alta e voluminosa ricadente con ariosi bioccoli sulle spalle e il portamento maestoso del personaggio, conferiscono all'opera un che di piacevole e di raffinato.

3. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di Ernesto-Augusto di Brunswick e Lüburg », olio su tela di proprietà privata.
(Foto Antonini-Gabelli)

4. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di Carlo XII re di Svezia », olio su tela di proprietà privata. *(Foto Antonini-Gabelli)*

Il quarto ritratto *(fig. 4)* — indubbiamente il migliore dei precedenti per la superba composizione e l'enfasi conseguite — rappresenta l'eroico e leggendario *Carlo XII re di Svezia* (10). Del prode e rude guerriero, abbiamo un'immagine aulica e forzata. Non è il *Carolus rex,* idolo dei suoi soldati, dalla divisa sempre logora e sudicia, che usa dormire e mangiare assieme a loro. È l'immagine di un sovrano nel pieno della sua regalità: manto, scettro, corona, elmo, bastone di comando ecc. Il

volto allungato e dal colore olivastro del giovanissimo sovrano svedese (dimostra meno di venti anni) corrisponde a quello che ci è stato tramandato da numerose incisioni e ritratti. Fronte alta, contornata da scomposti capelli portati bravamente all'indietro (pare che non portasse mai la parrucca) e che più tardi andranno diradandosi verso un incipiente calvizie; il caratteristico nasone, che-fa-tanto-Bombelli; lo sguardo fermo sotto l'ampio arco sopracciliare, la bocca tumida, le grandi orecchie a sventola, danno del grande sovrano un'immagine viva e teatrale.

Sulla splendente corazza, recinta ai fianchi da quella ricca sciarpa in passamaneria dorata, terminante sul davanti in una fastosa cascata di fiocchi, è posto l'ampio manto regale in velluto verde marcio, soppannato d'ermellino e « seminato » dalle triplici corone ricamate in oro e che costituivano il motivo araldico della dinastia dei Wasa, che con un andamento enfatico e solenne si alza sul braccio destro poggiato sul fianco e ricade ai piedi, quasi avvolgendo di « regalità » la poderosa figura di Carlo. A sinistra, dietro un panneggio sostenuto dalle solite nappe, si intravvede la tenda da campo dell'intrepido guerriero. A destra infine, su di un cuscino, la corona e lo scettro; ai piedi l'elmo sormontato dalle penne di struzzo.

La quinta opera, purtroppo, a causa del saccheggio, è stata recuperata tagliata, nel modo che si vede dalla foto *(fig. 5)*. La bella e gentile dama ancor giovane d'età è la principessa *Guglielmina Amalia di Brunswick*, andata sposa nel 1699 all'Imperatore I d'Austria (11). La principessa, posta di tre-quarti quasi di profilo, porta ancora parrucca nera, raccolta alta sulla nuca e scendente sul collo in lunghi bioccoli, di cui uno è sostenuto da una mano. Porta vesti azzurrine pur esse ricamate in oro. Di più non si può dire perché si tratta di un frammento: ciò non pertanto è facile vedere nel bellissimo volto una cromia bruno-rosata ed una luce interiore che va accentuandosi negli occhi profondi ed attenti che fa ricordare vagamente il ritratto di Rosalba Carriera eseguito da Sebastiano conservato nell'Accademia di S. Luca in Roma.

* * *

5. - Sebastiano Bombelli, « Ritratto di Guglielmina Amalia di Brunswick », olio su tela di proprietà privata.

Per assicurare questo gruppo di ritratti di sovrani e principi tedeschi al Bombelli è necessario esaminare alcuni dati che poggino su elementi sicuri. Primo fra tutti la permanenza del pittore alla corte annoverese. Dato questo inconfutabilmente asserito dal Sandrart, che — come detto nella premessa — ricorda la attività del pittore presso quei sovrani attorno al 1683. Logicamente quasi tutti i personaggi qui presentati, a quell'epoca o non erano ancora nati, o non avevano l'età e le sembianze che qui dimostrano. Ma non è detto che il Bombelli abbia ultimato la sua attività presso la corte annoverese proprio nel 1683, anno nel quale il Sandrart ha scritto la sua opera. Può aver continuato a lavorarvi *post* 1683, senza aver abbadonato la zona, o può esservi ritornato una seconda volta. Giova notare che la casa dei Brunswick e Lüneburg, possedeva estesi dominî: oltre che alle due città sopra ricordate, aveva il dominio su Hannover, su Osnabrück ecc., possedeva numerosi palazzi e ville nell'esteso territorio. V'era da lavorare per Sebastiano per anni! Devesi poi ricordare la lunga permanenza a Venezia del duca Ernesto-Augusto e di suo fratello Giorgio Guglielmo del quale parlerò più sotto, che in quell'occasione avrà incontrato il pittore-ritrattista « suo malgrado ». Può darsi infine che il Querini, che seguì il Principe-Elettore in Germania, sia stato il veicolo di infiltrazione più che valido per tale attività, e non solo del Bombelli (12). Essenziale è accertare se i ritratti sieno stati eseguiti in Germania, e nel periodo che va dal 1696 al 1702 al massimo.

Dall'esame dei quadri che sono stati esposti alla Mostra udinese e che la prevalente critica attribuisce a Sebastiano (faccio notare che il Voss, nell'elenco delle opere eseguite dal Bombelli, non ricorda nemmeno i quattro ritratti della Querini-Stampalia, né gli altri più tardi attribuitigli dall'Ivanoff (13) e da altri autori e men che meno il gruppo dei ritratti ed autoritratti « udinesi », che sono solo appoggiati dalla « novella critica udinese » incline a grossi svarioni), quali possono essere gli agganci stilistici, coloristici e compositivi fra quelli qui sopra ricordati e quelli che io presento? Se si dovesse dare una risposta perentoria bisognerebbe dire: o si escludono dal corpus bombelliano la quasi totalità delle opere fin'ora attribuitegli, o si escludono i dodici ritratti annoveresi. Per i primi, non vi è alcun sostegno né storico né documentario sicuro; mentre per i secondi, non solo v'è il sostegno storico del Sandrart, ma anche quello della loro sicura provenienza dagli stati annoveresi, e dalla ancor più sicura autenticità e identità dei personaggi effigiati. Allora si giungerà ad ammettere una versatilità del suo estro e del suo eclettismo, per cui a Venezia dipinge con inventiva, composizione e colore e « spirito » lagunare, ed all'estero dipinge con inventiva, composizione, colore e « spirito » nordico. Non mi si dirà — perbacco — che possono essere della stessa mano i ritratti della Querini-Stampalia ed il ritratto (anzi il foto-ritratto) del « Grande Elettore di Brandeburgo »! Se si ammette questa potente dose di eclettismo in Sebastiano, come non riconoscere la sua mano, la sua inventiva, la sua composizione, il suo colore ed il suo « spirito » nei quadri annoveresi, ove il linguaggio lagunare soverchia tipologie, costumi, e quella dose di « fiamminghismo » che pur dovrebbe trasparire? Invece no: nei quadri annoveresi tutto parla veneto: l'impasto dei colori caldi e pastosi, i volti, dai caratteristici « nasoni », dalle ariose parrucche, in-

somma in essi sempre appare quella inconfondibile « atmosfera » lagunare insopprimibile e sempre presente anche a chi lavora all'estero..., sia pure controvoglia.

Resta il problema della datazione, che credo facilmente superabile ammettendo — come detto altra volta — che dodici personaggi fra sovrani, principi e principesse, non potevano far la coda con manti, scettri e corone nel « gabinetto » del pittore come da un fotografo. Logicamente i ritratti sono stati eseguiti in più periodi: appunto a cavallo dal 1696 (quand'era ancora vivente Ernesto-Augusto) al 1702 (quando si sposano le principesse annoveresi). Per rinnegarle totalmente, bisognerebbe prima « provare » che il Bombelli in quell'epoca non « poteva » trovarsi od esser tornato alla corte annoverese, e secondariamente che abbia smesso di dipingere *ante* 1700, cioè diciannove anni prima della sua morte. Il che credo sia, in entrambi i casi difficile... anche perché cadrebbero clamorosamente i ritratti Valvasone! (14).

Giustamente il Pallucchini parlando di attribuzioni ha detto che « è impossibile individuare qualcuno di quei dipinti di storia ai quali accenna il Sandrart ». Frase più felice, calzante ed onesta non poteva trovare. Nelle opere esposte alla Mostra udinese nessuna può venir « schedata » come « dipinto di storia »: nei ritratti annoveresi invece c'è tanta di quella autentica « storia », densa di ambizioni, di amori, offuscata da intrighi, macchiata di delitti e di sangue. In questo ambiente cortigiano vissero due veneziani: il Querini ed il Bombelli.

NOTE

(1) J. DE SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae,* Norimberga, 1683, pag. 400. Del resto risulta che il Bombelli « su richiesta » o « dietro domanda » eseguì dei ritratti per i Duchi di Brunswick e Lüneburg dopo che era stato alla corte di Vienna, a quella di Baviera ecc. e vedremo con quali « concreti » risultati.

(2) Il duca Ernesto-Augusto VI di Brunswick e Lüneburg e I principe-elettore e poi re di Hannover, personaggio di primo piano nella storia della sua casata, nacque nel 1629 dal duca Giorgio (+ 1641) di Guglielmo di Brunswick. Nel 1658 sposa la principessa Sofia (1630-1714) figlia di Federico V principe-elettore palatino di Baviera e di Elisabetta figlia di Giacomo I Stuard, re d'Inghilterra e muore nel 1698. Fu ottimo condottiero ed alleato di Venezia. La famiglia dei Guelfi dei Brunswick è di origine italiana e discende da Azzo II d'Este (+ 1097), marchese di Toscana e capostipite della Casa d'Este, e delle Case di Baviera, di Sassonia, di Brunswick — dalla quale discende l'attuale Casa regnante di Gran Bretagna — dei Cumberland, e degli York.

(3) Sono ricordate in volumi ed incisioni le fastose feste riservate ad Ernesto-Augusto nel 1685 quando giunse con i suoi soldati per la guerra in Morea, ed in ispecie quelle svoltesi a Villa Contarini a Piazzola sul Brenta e durate tre giorni. (P. MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata,* Bergamo, 1926, vol. III, pag. 308 e segg.).

(4) Il n. h. Giacomo-Claudio Querini, figlio secondogenito di S. E. Benedetto (1622-1691) conte e cavaliere ereditario di S. Marco e di Stola d'oro, e di Diana Zeno *qm.* Gio-Francesco, nacque a Venezia il 14-8-1662. « Balla d'oro » il 19-11-1682, e poi cavaliere ereditario di S. Marco e di Stola d'oro. Come detto nel testo, seguì

il duca Ernesto-Augusto in Germania nel 1690. Il suo nome figura in quel periodo come padrino nei registri ecclesiastici della chiesa cattolica di S. Clemente di Hannover. Negli anni 1696-99 viene inviato in missione diplomatica presso i Duchi di Modena, missione molto probabilmente conclusasi con le nozze di Carlotta di Brunswick con Rinaldo III duca di Modena, avvenute nel 1699. Nel 1698, con lettere patenti del 24 gennaio viene nominato Ambasciatore straordinario a Dresda presso la corte di Sassonia, molto probabilmente per combinare qualche alleanza matrimoniale fra le due case dinastiche. Nel 1711 alla morte del fratello primogenito rientra a Venezia e va ad abitare in palazzo Foscarini, preso in affitto dai duchi Ernesto-Augusto e Giorgio-Guglielmo. Di questa insolita attività all'estero di un patrizio veneto (che al suo ritorno a Venezia ebbe una pensione da Casa Brunswick durata fino alla sua morte) interessa solo ricordare le ricerche d'archivio effettuate ad Hannover presso il Niedersächsisches Staatsarchiv di quella città. Una biografia del « Conte » (qualche volta viene anche chiamato « Marchese ») si trova nella pubblicazione di U. v. Alvensleber Herrenhausen (Berlin 1929) pagg. 132 e segg. (*Kustwissenschaftl. Studien* vol. II). Delle sue ambasciate a Modena ed a Dresda esistono gli atti dei principi-elettori Ernesto-Augusto, Giorgio-Guglielmo e Carlo-Ludovico (Cal. Br. 24 Modena n. 5) e *Repertorium der diplomatischen Verterer,* I (1936), pag. 78: lettera di nomina del 24 gennaio, e 3 febbraio 1698, ecc.

(5) Emelia Magdalena de Croijx, figlia di Carlo, discende da parte del padre dalla famiglia dei Croijx (o Croy, o Croix, a seconda dei paesi ove risiedevano) ed apparteneva al ramo « de Drumer de Freyechappelle ». I genitori di Carlo de Croijx, Jacobus de Croix dominus de Varenne, ed Anna d'Andrè, abitavano nella Picardia, provincia *Galliae* ed erano d'origine della Hannonia (Heggenau), provincia *Belgii* patria comune dei Croijx o Croy. Un altro ramo (detto dei Drumez e comtes de Clerfayt) risiedeva ancora in Francia. Gli stemmi sono raccolti nell'Archivio Dipartimentale francese della Regione. (*Riestap,* I, 1884, pag. 488). Altri rami, residenti in Belgio e nella Westfalia (Croy-Solre, e Croy-Dülmen) vennero più tardi creati Principi del S.R.I. La madre di Emelia Magdalena, moglie del Querini, si chiamava Anna de Post ed era figlia di Lotario Ermanno de Post, Generale Maggiore dell'Armata di Münster, e di nobile famiglia della Westfalia (M. SPIESSEN, *Wappenbuch des Westfälischen Adels,* II, 1901-03, tav. 247). Nell'Archivio di Stato di Hannover si trova sotto l'indicazione « Cal. Br. 15 C 136 » un fascicolo pubblicato nel 1708 in occasione delle nozze di Giacomo Querini con Emilia Maddalena con la storia della famiglia de Croijx, che ritengo inutile riportare. Più interessante è il fascicolo « Cal. Br. 15 Q n. 3 » contenente un carteggio autografo del Querini, che è stato anche in corrispondenza con Leibniz. Nella Landesbibliothek di Hannover si conservano sotto « Lbr 748 », quattro lettere italiane dirette dal Querini a Leibniz ed una del Leibniz di risposta. Il Leibniz difatti era assiduo a Corte ed in dimestichezza con la intelligente duchessa Sofia, cosa che indispettiva il marito Ernesto-Augusto...

(Ringrazio pubblicamente il Deutsches Historisches Institut presso la Ambasciata della Repubblica Federale di Germania che mi ha fornito queste ed altre notizie d'archivio).

Il matrimonio fra Giacomo ed Emilia Maddalena è stato trascritto ed approvato il 5-9-1708 dal Consiglio Minore della Repubblica di Venezia; e l'originale contratto firmato da re Giorgio di Hannover, assieme al « processo nobiliare » predisposto dal Consiglio stesso, sono conservati nell'Archivio di Stato di Venezia. (*Avogaria di Comun, Matrimoni,* Reg. 6 c. 281 v. e *Prove di Nobiltà* b. 63 e *Avogaria di Comun,* b 125 rosso).

(6) Ecco l'elenco, purtroppo incompleto dei ritratti di Casa di Hannover Brunswick e Lüneburg:

1) *Ernesto-Augusto VI* e I principe-elettore e poi I re di Hannover (1629-1698), perduto;
2) *Sofia di Baviera,* sua moglie, (1630-1714) figlia di Federico V principe-elettore del Palatino, perduto;
3) *Giorgio I,* re di Hannover e poi re di Inghilterra (1660-1727), salvato;
4) *Sofia Dorotea,* principessa di Brunswick-Celle, sua moglie (1666-1726), perduto;
5) *Giorgio II,* principe ereditario, poi re di Inghilterra (1683-1760), perduto;
6) *Carolina* (o *Carlotta*), sua moglie, principessa ereditaria, nata marchesa di

Brandenburg e figlia del principe Giovanni Federico di Ansbach (1683-1737), salvato;

7) *Ernesto-Augusto di Brunswick,* principe-vescovo di Osnabrück (1674-1728), salvato;

8) *Carlotta di Brunswick* (1671-1710), moglie nel 1696 a Rinaldo III duca di Modena e Reggio (1655-1737), perduto;

9) *Guglielmina Amalia di Brunswick* (1673-1724), moglie nel 1699 a Giuseppe I imperatore d'Austria (1678-1711), salvato solo un frammento;

10) *Giorgio-Guglielmo di Brunswick-Celle,* fratello di Ernesto-Augusto e padre di Sofia-Dorotea, poi moglie del cugino Giorgio I, perduto;

11) *Eleonora Desmier d'Olbreuze,* principessa di Brunswick-Celle, moglie del precedente, perduto;

12) *Carlo XII re di Svezia* (1682-1718), salvato.

Dimensioni dei quadri: mt. 1,70×1,20.

(7) Il principe Giorgio-Ludovico di Brunswick e Lüneburg, figlio di Ernesto-Augusto, I principe-elettore e poi re di Hannover, nato nel 1660, nel 1682 sposa la quattordicenne cugina Sofia-Dorotea di Brunswick-Celle, unica figlia del duca Giorgio-Guglielmo, fratello di suo padre. Con questo matrimonio, si riunirono i due rami dei Brunswick, per cui Ernesto-Augusto potè farsi proclamare re di Hannover (1692), Il matrimonio di Giorgio con Sofia-Dorotea ebbe fosche e tragiche vicende. La giovane principessa, ancor da bambina si era invaghita del conte Filippo di Koenigsmark, ma le « ragioni di stato » e gli intrighi di Ernesto-Augusto la portarono, di controvoglia, a sposare il cugino Giorgio. La relazione amorosa con il Koenigsmark, troncata agli inizi, continua anche dopo le nozze, anzi si riaccese di nuova fiamma aizzata da intrighi di corte e dalla gelosia delle favorite del suocero Ernesto-Augusto e del marito Giorgio, sì da costringere la giovane principessa a rifugiarsi nella casa paterna. Ritornata dal marito, riprese l'idillio (o la relazione) con il Koenigsmark, finché il 1° luglio 1694, a seguito di un falso appuntamento con Sofia-Dorotea, cadde in un tranello tesogli a palazzo da alcuni sicari e da una favorita e fu trucidato a colpi di pugnale e soffocato con un laccio. Ma la vendetta del marito non ebbe termine: fece istruire un regolare processo nel corso del quale Sofia mai rivelò la sua tresca. Nel dicembre 1694 i giudici pronunziarono una sentenza di divorzio, non per adulterio, ma per abbandono del tetto coniugale. La sventurata principessa venne relegata a vita nella fortezza di Ahlden, ove spirò nel 1726. Anche quando il marito nel 1714 salì sul trono di Inghilterra — e virtualmente essa era diventata regina — non volle mai conciliarsi con lui. Giorgio-Ludovico, divenuto poi re d'Inghilterra col nome di Giorgio I, si dimostrò aperto e leale sovrano, sì da riuscire a vincere in parte la diffidenza degli inglesi verso uno straniero.

(8) Carlotta d'Ansbach andò pur essa sposa giovanissima al coetaneo principe Giorgio nel 1705 e, diventata regina di Inghilterra (1727), collaborò, più che non il dissoluto ed inetto marito, al rafforzamento della dinastia annoverese sul trono britannico. Fu una delle sovrane più colte d'Europa.

(9) Il titolo principesco e vescovile di Osnabrück era nominalmente tenuto da un principe cattolico della famiglia dei Lüneburg e passò, per eredità ai Brunswick (luterani) che provvidero ad alternare nell'amministrazione di Osnabrück, un esponente cattolico ed uno protestante.

(10) Di questo grande sovrano svedese, figlio e successore di Carlo XI, è piena la storia del suo tempo. Salì al trono a quindici anni e subito si impose nell'ormai aperto campo delle egemonie dinastiche, nelle alleanze politiche e nelle guerre. Entrò prima in guerra contro la Danimarca, poi contro la Russia, Polonia e Danimarca e la Sassonia coalizzate (1699-1718). Invase la Russia e tentò — primo nella storia — di marciare su Mosca, per troncare le mire imperialistiche dello zar Pietro il Grande, di cui fu implacabile nemico. Usò una strategia nuova, fatta di rapide ed improvvise avanzate (una specie di « *blitz-krieg* » avanti lettera, sbaragliando letteralmente eserciti su eserciti. Ma nella sua « marcia su Mosca » fu fermato e sconfitto a Poltava (1709). Rifugiatosi presso gli alleati turchi, continuò la guerra in Norvegia e morì eroicamente all'assedio di Frederickshall nel 1714 a soli trentasei anni.

(11) E' una delle tante principesse annoveresi che cinsero la corona regale.

Lo sposo Giuseppe I, figlio di Leopoldo I d'Austria, re d'Ungheria e di Boemia e poi imperatore di Germania, fu sovrano illuminato ed abile. Pose fine alla guerra in Ungheria ed alla guerra per la successione di Spagna. Altre principesse celebri furono Carlotta-Sofia di Hannover, seconda moglie di Federico I di Prussia (1657-1713), Sofia-Dorotea, sorella di Giorgio I e sposa nel 1701 a Federico-Guglielmo di Prussia (1688-1740). Ma vi è un'altra donna che merita attenzione: Eleonora Desmier d'Olbreuze (1639-1722), che fu una delle più celebri cortigiane della seconda metà del diciasettesimo secolo che pullulavano in Venezia. Giunta nella città lagunare come moglie di un domestico, fece una rapida carriera nel mondo galante; ivi conobbe il duca Giorgio-Guglielmo di Brunswick-Celle, fratello di Ernesto-Augusto (abbiamo visto altrove che i due fratelli tenevano stabilmente casa a Venezia in palazzo Foscarini) che finì poi con sposarla. Da questa unione nacque l'infelice Sofia-Dorotea, sposa quattordicenne al cugino Giorgio e della quale si è parlato sopra. Appare a questo punto chiaramente quali fossero le più naturali vie per il Bombelli per « attirarsi le simpatie » (Sandrart) dei potenti e per trasferirsi alla corte annoverese.

(12) Altri pittori ritrattisti veneziani imitarono l'esempio del Bombelli, dal Bencovich ad Jacopo Amigoni (che per oltre dieci anni girò e lavorò presso le varie corti germaniche ed inglesi), da Rosalba Carriera, amica del Bombelli, ai Tiepolo e così via.

(13) N. IVANOFF, *I ritratti dell'Avogaria,* in « Arte Veneta », Venezia, 1954. G. FIOCCO, *La Mostra di Fra Galgario a Bergamo e l'Accademia Carrara,* in « Arte Veneta », Venezia, 1955. F. VALCANOVER, *Ritratto veneto da Tiziano al Tiepolo,* Catalogo della Mostra di Varsavia ed in « Arte Veneta », 1956. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento,* Venezia, 1960, ecc.

(14) Le ultime opere attribuite al Bombelli e quasi sicuramente « databili » eseguite a Venezia, sono del 1677-78 (IVANOFF, *op cit.*) e del 1683-83 (*ibid.*). *Post* tale data nessun'altra sua opera esiste né a Venezia, né in Friuli, né altrove in Italia; il che vuol dire che Sebastiano era già partito per l'estero: cosa già sufficientemente confermata dalla notizia del Sandrart. Tali date sono altrettanto decisive per fugare — se ve ne fosse bisogno — qualsiasi ipotesi che i ritratti annoveresi fossero stati eseguiti a Venezia dal Bombelli « su commissione » dei Brunswick e Lüneburg *ante* 1669 (quando Ernesto-Augusto ed il Querini partirono per la Germania). Ma — come detto nel testo — gli effigiati dovevano esser più giovani, e qualcuno ancora in fascie, per cui, ancora una volta, rimane valida la datazione delle opere dal 1696 al 1702, o, 1705, epoca del probabile rientro del pittore in Venezia. Anche la ipotesi che sieno stati eseguiti *post* 1711 — data del rientro del Querini in patria e « su commissione » di quest'ultimo, non è sostenibile, data l'età avanzata e gli acciacchi dell'ormai settantenne pittore. Una tradizione familiare ricorda che i dodici ritratti sieno stati donati da re Giorgio di Hannover al Querini, per i suoi servigi presso la corte annoverese: in questo caso si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che esse sieno delle copie dell'epoca..., ma dove sono gli originali? Non in Germania certamente, perché il Woss li avrebbe riportati nel suo diligente elenco (*op. cit.,* pag. 262) assieme ad un ritratto esistente nella Galleria di Brunswick... Potrebbero anche non essere del Bombelli: cosa non del tutto da scartare. Ma chi è stato quel pittore — certamente di grido — che li ha eseguiti? Non certo l'Amigoni che parte per la Germania solo nel 1717 quando, non solo è rientrato a Venezia il Querini, ma anche sono morti la maggior parte degli effigiati; non del Bencovich, per le stesse ragioni e così via. Ragioni stilistiche, coloristiche e strutturali e fisionomiche fanno convergere l'attribuzione ad un pittore veneziano, immune — per quanto possibile — da « fiamminghismi ». Ragioni storiche corroborano tale tesi; ragioni storiche che sono estremamente essenziali, e che mancano a maggior parte dei ritratti « attribuiti » a Sebastiano. In ogni modo l'attribuzione può anche zoppicare, perché — mi si dirà — mancano i documenti e l'incontro del duca Ernesto-Augusto o del Querini col pittore, può essere stato del tutto casuale. Mi domando a questo punto (ed ho finito) quali sono i « documenti » e le « prove » che convalidino e reggano le attribuzioni al Bombelli dei dubitosi ritratti esposti alla Mostra udinese?

JACOPO AMIGONI

Di questo pittore (1), fra i più importanti del fecondo stuolo degli artisti del Settecento veneziano, presento la pala d'altare raffigurante la *Madonna del Rosario, fra S. Domenico e S. Caterina da Siena (fig. 6)* conservata nella parrocchiale di Prata di Pordenone (2), una delle più belle della zona, e che è sempre stata oggetto di mie attenzioni per le sue alte qualità e soprattutto per identificarne l'autore, cosa resami difficoltosa da un recidivo svarione cui è incappato un erudito locale (3) e che mi ha fatto perdere un sacco di tempo in ricerche, prima di poterla assegnare all'Amigoni.

6. - Jacopo Amigoni, « Madonna del Rosario fra S. Domenico e S. Caterina da Siena », olio su tela nella parrocchiale di Prata di Pordenone. *(Foto Antonini-Gabelli)*

Esemplata su moduli ancora cinquecenteschi, anzi veronesiani, l'opera ha una tale ossatura compositiva che si impone a prima vista, superata solo dalla tersità della trama pittorica, tutta tremiti e barbagli di colore e di luce.

Il gruppo principale, di Maria col Bimbo, collocato fuori dell'asse centrale del quadro è posto su di un alto plinto addossato a due fusti di colonne scannellate; nel fondo una semplice struttura architettonica ad arco lascia intravvedere la cupola di una chiesa, chiudendo così in maniera egregia la parte superiore e di dettaglio della pala.

Maria, dal volto calmissimo e sereno, dagli occhi abbassati e socchiusi, un po' sporgenti e dal taglio fortemente allungato verso le tempie, e soffuso da quel rosato pallore caro al nuovo gusto cromatico, regge con la sinistra sul grembo il vispo e sgambettante Bimbo, mentre con la destra consegna la corona divozionale a S. Domenico che le sta ritto ai piedi. Alle vesti, al

manto ed al velo di Maria pur'essi intrisi di una chiarità fatta di rossi e di azzurri fulgenti e tutto tremiti e marezzature e quasi fluttuanti nell'aria e che denunciano — pur nel sottofondo — indubbie influenze riccesche, fa contrasto il nitido candore dei sai tutte pieghe profonde ed il nero delle pesanti cocolle dei Santi che le stanno vicino. La scala cromatica è così perfettamente raggiunta: così come è perfettamente raggiunto il riequilibrio delle masse composto dalle figure: a sinistra di S Domenico ritto in piedi ed a destra dell'estatica immagine di S. Caterina inginocchiata stringente il crocifisso al petto e dal dolcissimo volto alzato verso Maria. In alto, un aereo grappoletto di angeli, ritma l'andamento ascensionale della composizione. Ma, come detto più sopra, tutta la trama coloristica dell' opera è pervasa da una atmosfera di tersità e limpidezza rimarchevoli, sì che essa appare di una lievità sorprendente e che — speriamo — riacquisterà maggior vigore dopo il restauro cui sarà, a quanto pare, sottoposta.

L'ispirazione dell'opera è indubbiamente derivata dal Tiepolo, da quel Gian Battista ormai avviato (siamo al quarto decennio del Settecento) verso le più alte mete del suo incontrastato dominio nella pittura lagunare. Egli in quel periodo diventa il più alto interprete della nuova pittura « chiarista » che va sempre più opponendosi alla tecnica dei « tenebrosi » che ha trovato, specie nel Piazzetta, il vecchio glorioso e tradizionale caposcuola.

L'Amigoni, che nelle sue primarie esperienze si era attenuto ai moduli del Balestra e del Bencovich e, forse, del Solimena, suo conterraneo, senza per altro che figuri allievo di costoro, ben presto lascia Venezia per recarsi a lavorare all'estero presso le corti tedesche, inglesi e francesi. Quivi esegue prevalentemente opere decorative ed allegoriche, avvalendosi di una tavolozza tenue e, di una composizione sfatta ed a volte fredda, specializzandosi — con più felici esiti — nella ritrattistica aulica e cortigiana. In quel lungo periodo della sua attività fuori patria, si è lasciato influenzare e dal barocco transalpino intriso da una vena di leziosaggine nordica, sì da venir tacciato di « fiamminghismo »... lui napoletano di origine (!). Al suo ritorno a Venezia (1739), rimane colpito dalla tecnica del Tiepolo, e si vede un superato, e cerca nuove formule, a lui non difficili per la sua indubbia capacità e versatilità e sente che deve cambiare se vuole sopravvivere.

Nella pala di Prata — più che nelle altre da lui lasciate di questo periodo — anche se ripete talune immagini si avverte questa sua ricerca: nasce così quest'opera che non esiterei a chiamare il suo capolavoro. Non si tratta di un dramma interiore, né di un tardivo ripensamento, né — meno che mai — di un tentativo di imitazione di bassa lega. Si tratta di un lavorio di « aggiornamento » o di accostamento al nuovo linguaggio pittorico, dal quale era rimasto tagliato fuori, per i prolungati soggiorni all'estero.

Felice accostamento dunque alla nuova svolta pittorica, ma purtroppo fugace, perché Jacopo, ormai lontano dall'ambiente pittorico lagunare, nel 1747 partirà per la Spagna. Indubbiamente — come ebbi occasione di scrivere in un precedente mio articolo — mancano nella pala pratense quelle luminosità e quella grafia scattante e nervosa caratteri-

stiche di Giambattista, ma ciò è quanto mai logico, perché nel grande maestro rifulge il genio creativo, e nel seguace, sia pur bravo, si avverte una diligente imitazione (o meglio un accostamento) al « tiepolismo » ed a quel « rococò » crepuscolare ed edulcorato ormai avviato verso l'incombente accademismo.

Col suo indubbio eclettismo, si è negli ultimi anni avvicinato a Giambattista Tiepolo, e — quasi come una fatalità — anche nella postrema vita terrena, si accosterà alle sorti del suo grande collega. Difatti nel 1747 Jacopo partirà per la corte di Madrid, ove la morte lo coglierà nel 1752: ugual destino avrà Gian Battista, che chiamato pur esso dai Reali di Spagna nel 1762, morirà a Madrid nel 1770.

NOTE

(1) Jacopo Amigoni nacque a Napoli nel 1682 e, dopo un presunto alunnato presso il Solimena, venne ancor giovane a Venezia, ove seguì le orme del Bencovich, di Sebastiano Ricci e del Balestra. Nel 1711 risulta iscritto nella « Fraglia » dei pittori. Ben presto lascierà Venezia per recarsi a lavorare dapprima presso la corte bavarese (1717-27). Nel 1729 si reca a Londra, ove si ferma fino al 1736, nel quale anno si trasferisce a Parigi. Nel 1739 ritorna a Venezia, ma la sua permanenza nella sua patria di elezione è breve. Nel 1747 si porta a Madrid, chiamato quale pittore di corte presso quei sovrani. Ivi muore nel 1752. Lascia opere importanti nella reggia di Nymphenburg, a Monaco ecc. Affresca alcune sale nei castelli tedeschi ed opere sue ad olio figurano nei musei, in numerosi palazzi e ville tedesche. Si dedica principalmente ad eseguire ritratti dei sovrani e dei principi che pullulavano nelle corti e nelle regge germaniche e britanniche allora unite da vincoli di sangue. In questo periodo si accosta — per accontentare la regale e principesca clientela — a moduli insoliti « simili all'uso dei fiamminghi » (Lanzi). Anche in Spagna la sua attività è intensa e la sua produzione si accentua in un eclettismo che non fu mai da meno anche in pittori dotati di una certa personalità. Fu pittore lezioso, galante, ma chiaro e luminoso, anche se negli ultimi tempi della sua attività, cade nello sterile accademismo, specie nelle composizioni di « pastorellerie » ed arcadiche. Di pale d'altare, invero ne ha lasciate poche e non eccelse: una a S. Stae, una per la chiesa della Salute, due per la chiesa di S. Maria della Fava ed una a Noventa Padovana quasi simile a quella qui illustrata; opere coteste faragginose, opache e prive di estro inventivo. Ma la sua personalità non è stata ancora studiata a fondo, e forse la pala pratense rivelerà una ancora poco nota attività di Jacopo.

(2) Opera inedita, e da me resa nota in un articolo di presentazione apparso sul « Messaggero Veneto » del 23 marzo 1965 ed ove, per primo, faccio il nome dell'Amigoni restituendo così la pala al suo vero autore.

(3) Si tratta di un caso non infrequente di cronaca artistica ma che ritengo riportare, se non altro per gli insoliti sviluppi che ha provocato la erronea attribuzione. Come detto nel testo, da anni mi ero interessato ad identificare l'autore della bella pala pratense e mi misi a contatto con don Giovanni Pujatti, parroco di Púia di Prata di Pordenone, un onesto ed erudito di storia e di cronaca locali, che nello scartabellare fra le carte dell'archivio della parrocchia di Prata, aveva trovato i documenti riguardanti l'ordinazione dell'altare e della pala e vi aveva letto il nome dell'autore di quest'ultima: « Ser Jacopo Rigoni » e la data dell'effettuato pagamento: 1740. Il nome non mi convinse ed ebbi occasione di esternare i miei dubbi all'esimio sacerdote. Pochi anni dopo, nel ripubblicare la storia della parrocchia pratense (G. PUJATTI, *Annali di Prata,* Cosarini, Pordenone, 1964, pag. 150) ripubblicò — sia pure parzialmente — il documento sempre col nome di « Rigoni ». In un articolo

apparso sul giornale « Il Popolo » che più sotto trascriverò integralmente, venne fuori « Ser Jacopo Arrigoni ». Mi misi sulle tracce di cotesto pittore, ma senza alcun risultato; consultai libri, cataloghi, pubblicazioni ecc. Il nome dell'Arrigoni, « *seu* Rigoni » non corrispondeva a nessun pittore dell'epoca. Consultai l'elenco degli iscritti alla « Fraglia dei pittori » di Venezia pure senza alcun risultato. Anche il fatto della consumata perfezione dell'opera, mi portava alla facile deduzione che essa non poteva essere opera di un oscuro principiante. Misi al corrente dei miei dubbi e delle mie vane ricerche il trascrittore del regesto, ma ebbi risposte perentorie: si trattava dell'Arrigoni (o Rigoni) ed io farneticavo. Feci eseguire la fotografia della pala, e la mostrai a persone più esperte di me ed a docenti (Valcanover, Pallucchini ecc.) i quali riconoscendo la mano di un pittore dotato, di fronte al nome « Arrigoni » — ovviamente — non potevano dare una risposta od un parere sicuri. Con molta decisione espressi all'« oscuro topo di archivio » l'opinione mia e dei docenti anche perché gli evidenti « tiepolismi » facevano pensare vieppiù che si doveva trattare di un pittore di alta levatura. Nulla da fare: il torto era mio che avevo dubitato. Non mi diedi per vinto; pregai di vedere il documento da me messo in dubbio, ma siccome l'archivio parrocchiale era *tabù* ed irremissibilmente chiuso ai profani, pregai l' « oscuro parroco » di farne una copia fotografica. Ed ecco il risultato della mia richiesta. Nel settimanale diocesano « Il Popolo » del 19 settembre 1965, apparve l'articolo che pubblico integralmente, con tutte le ironiche e sarcastiche frecciate a me dirette:

« *E' dell'Arrigoni la pala del Rosario a Prata.* La paternità della pala della Madonna del Rosario esistente nella parrocchiale di Prata solleva da qualche tempo una discussione tra i discepoli di Apelle e l'autore degli *Annali di Prata* pubblicati nel 1964 per i tipi delle Arti Grafiche Fratelli Cosarini di Pordenone. L'annalista, un oscuro parroco di campagna profano in arte e confinato nell'ultimo paese del pordenonese, appoggiato solo a qualche notizia raccolta qua e là, attribuisce la paternità di detta tela al veneziano Arrigoni o Rigoni, mentre gli "illuminati" dell'arte fanno il nome del Tiepolo. "L'Arrigoni — essi dicono — è uno sconosciuto, un Carneade qualsiasi nel campo dell'arte, il suo nome non figura né troppo né poco nell'album dei pittori dell'epoca, mentre la tela pratense è bellina e ci fa pensare al Tiepolo". Questo verdetto mi rallegra assai, ma non riesce a convincermi. Poiché però l'opinione mia potrebb'essere anche per le ragioni che ho detto, assai discutibile, ecco qui il documento — che ho debitamente fatto fotografare e che tengo a disposizione di chi lo desideri — nel quale è esplicitamente affermata la paternità dell'Arrigoni per la pala in discussione: "Addì 14 ottobre 1740. Noto come l'altare del santissimo Rosario di questa parrocchia, fatto in Venezia, è stato pagato col proprio mio soldo e per mia divozione... Ad Laudem Dei, Virginis Mariae sub Nomine Rosarii... La Palla, o sia Quadro di mano del Sr. Giacomo Arrigoni di Venezia, rinomato Professore, costò zecchini d'oro n. 20...". Questa nota è stata vergata dal donatore della pala e dell'altare in cui essa fu collocata, don Domenico Fabris, già professore nel seminario diocesano, dotto e legato da amicizia coi dotti del suo tempo: egli resse la parrocchia di Prata per ben cinquant'anni (*omissis*). Mi pare che con essa tutto sia chiarito e precisato; né voglio disturbare padre Dante citando il famoso verso: "E questo fia suggell..." con quel che segue. Don Giovanni Pujatti ».

E tutto questo perché lo avevo pregato di consultare meglio il documento e di farne una copia fotografica! Copia che poi il Pujatti non solo non mi mandò, ma la passò ad un docente di storia dell'arte. Dato che in quel particolare momento avevo ben altro da pensare a causa dell'alluvione che mi aveva allagato la casa, arredi e parte dell'archivio, rimandai le ricerche a più tardi, perché — ad onta delle astiose parole e della perentorietà dei giudizi — non credetti affatto alle affermazioni suddette. Prima di passare alla stesura definitiva della scheda riservata alla pala, ritenni opportuno verificare — a tutti i costi — e di persona, il documento originario, e così ho potuto constatare e leggere il nome del pittore. Nome scritto ben chiaro e di agevole lettura anche ad un poco pratico di paleografia: si trattava di « Amigoni » e non di « Arrigoni ». Pubblicai, come ricordato sopra, la bella notizia sul « Messaggero Veneto », articolo che ebbe uno strascico polemico-artistico (vedi: « Messaggero Veneto » del 30 marzo e del 9 maggio 1966) che non ritengo sia per ora il caso di ricordare e conclusosi col riconoscimento della mia « precedenza della cognizione dell'opera ».

Logicamente dovevo pubblicare in questo articolo la fotocopia del documento così contestato, ma dato che la fotografia è passata ad altre mani, ne pubblico solo

il testo integrale: « Estratto del beneficio di Prata dell'anno 1740. Adì 10 ottobre 1740. La Palla, o sia il Quadro di mano di Sr. Giacomo Amigoni di Venezia, rinomato Professore, costò zecchini d'oro n. 20, la tela, poi imprimita col contorno, soldi 6 ».

Ecco come un banale *lapsus* da parte di un uomo di cultura, possa far perdere tempo, pazienza e procurare acri apprezzamenti ad un « illuminato » dell'arte, mentre all'« oscuro parroco di campagna » sono andati i ringraziamenti « per il grande merito di avere additato agli studiosi » l'opera! Meriti e ringraziamenti — mi dispiace dirlo ad una degnissima persona — non dovuti.

I DIZIANI

Della famiglia dei pittori bellunesi Diziani, presento due gruppi di opere pittoriche che credo poter loro riferire (1).

Il primo gruppo — che riterrei opera del capostipite Gasparo — è composto da quattro quadretti che trovansi nella parrocchiale di Corbolone, opere a me note ancor prima che un malaugurato restauro non le avesse in parte alterate. Ammetto che erano in pessime condizioni: ma pur tuttavia, ad onta delle abbondanti cadute di colore e della polvere e degli annerimenti, erano molto più leggibili ed identificabili che non ora.

I quattro quadri rappresentano:

1) *La nascita di Maria Vergine (fig. 7)*: Sant'Anna, sdraiata su di alto letto, stremata ed ormai avanti con gli anni, riceve il primo ristoro da una ancella: più sotto un altro gruppo di serventi assiste la piccola nata dai biondissimi capelli. La composizione è alquanto convenzionale, e ricorda, nella fattura e nel colore, il fare riccesco — specie di Sebastiano — e pittoniano, dei quali si avverte pure la presenza nei smaglianti colori;

7 - Gasparo Diziani, « La nascita di Maria Vergine », olio su tela nella parrocchiale di Corbolone.

8. - Gasparo Diziani, « L'adorazione dei Magi », olio su tela nella parrocchiale di Corbolone.

2) *L'adorazione dei Magi (fig. 8).* Indubbiamente è l'opera migliore delle quattro. L'impostazione è ancora rinascimentale, ed i richiami veronesiani sono così lampanti, da farla credere una libera trascrizione dalla celebre *Adorazione* conservata a Vicenza nella chiesa di S. Corona. Il bellissimo profilo, quasi classicheggiante, di Maria è posto in maggior risalto dal velo che le scende dalla testa e contro cui risalta con ricercate virtuosità pittoriche e chiaroscurali. Le restanti figure, collocate con garbato equilibrio alle due parti di Maria, rientrano nel normale repertorio della pittura veneziana: repertorio che con lo stesso ritmo e cadenza si ritrova impunemente in molteplici opere dagli ultimi Bassano, al Ricci, dal Piazzetta, al Pittoni e giù fino a Gian Domenico Tiepolo. I colori sono sempre vivi e sulla consueta gamma dei rossi accesi, degli azzurri intensi, e trattati con quelle esperte lumeggiature e con quella ricerca luministica piovente dall'alto in basso, intesa ad illuminare in pieno il Bimbo, a soffondere di una calda luce solare il volto di Maria, i manti, le teste e i turbanti dei mitici personaggi.

3) *La morte di S. Giuseppe (fig. 9).* La scena è semplice e raccolta, ad onta della presenza di un gruppo di angeli che sbucano da ogni dove e si concentra sulle figure di S. Giuseppe seminudo e sdraiato sul giaciglio, di Maria, che curvata assorta e dolente sullo Sposo e della bella e longilinea immagine di Gesù che campeggia, al centro, in atto di benedire il morente. Anche in questa composizione i colori si concentrano e si ravvivano sugli smaglianti vestiti di Maria e di Gesù, di un rosso e di un azzurro intensi.

4) *Maria in trono fra i santi Francesco e Gaetano da Thiene* (?). Le sue precedenti pessime condizioni e l'ancor pessimo restauro, rendono arduo qualsiasi giudizio. Basti far notare in questa non felice composizione, una derivazione veronesiana, specie dalla *Pala di S. Zaccaria,* opera celebratissima di Paolo.

Si tratta di quattro quadri di non grandi dimensioni (una volta avevano splendide cornici dell'epoca, in noce intagliate ed in parte dorate

9. - **Gasparo Diziani, « La morte di S. Giuseppe », olio su tela nella parrrocchiale di Corbolone.**

e sostituite da cornici moderne) di non grande rilievo e per le quali si possono fare più nomi, perché rispecchiano un modulo compositivo ripetutamente caro a tutta la pittura sacra; ma ho « puntato » su Gasparo Diziani, e per la derivazione veronesiana filtrata attraverso i moduli di Sebastiano Ricci (cfr. *S. Gaetano conforta un morente* di S. Ricci, nella Pinacoteca di Brera di Milano), per i suoi meravigliosi colori, e per la sua consistente e contenuta composizione, per il timbro profondo delle tinte, e per i volti incantati preludenti, nelle figure slanciate, la freddezza preneoclassica. La « lontana e mediata ispirazione veronesiana » i « rossi accesi, i verdi marci ed i turchini ridenti » (2) sono di una evidenza quasi precorritrice di altre seriori composizioni di Gasparo, ed in ispecie di quelle *Storie di Giuseppe* (Feltre, coll. Bovio), ove le trasposizioni veronesiane, la pennellata larga e sfrangiata ed il fare sommario, sono più evidenti che non nelle opere che qui ho presentato.

* * *

Lo stesso discorso vale anche per le quattordici tele delle « Stazioni » della *Via Crucis* del Duomo di Pordenone (3).

Ad onta del cattivo stato di conservazione e del non meno cattivo restauro, i quadri rivelano una mano esperta ed efficace sia nella resa compositiva e cromatica, sia nella impostazione sicura e teatrale anche se vi può apparire una sommarietà quasi bozzettistica (4). Tranne una certa diligenza per le figure di primo piano — e delle quali parlerò più sotto — quelle marginali, di fondo o di contorno, lo stesso paesaggio (da notarsi alcune palme care al pittore), i modesti volumi architettonici e l'incongruo ammassamento di bandiere, di picche, di alabarde, e di legionari, fanno pensare ad un « tirar via » disinvolto ed affrettato, ma mai dozzinale. In primo piano, affiancano Gesù, tre o quattro persone al

10. - Gasparo Diziani, « Cristo caduto sotto il peso della Croce », olio su tela nel Duomo di Pordenone. *(Foto Antonini-Gabelli)*

11. - Gasparo Diziani, « L'incontro con Maria », olio su tela nel Duomo di Pordenone. *(Foto Antonini-Gabelli)*

massimo: Maria, le pie donne, Veronica, gli accoliti, gli aguzzini. Il punto di massima concentrazione della luce, quasi come un punto focale, è dato dalla dolorosa e rassegnata figura di Cristo, che con la sua veste candida, dalle lumeggiature abbaglianti, si stacca, con sapiente virtuosità cromatica sulle restanti figure. In ogni « Stazione » il suo volto è altamente drammatico e la figura — anche se a volte vi si possono notare forzature e pesantezze — assume un andamento sciolto e mosso, reso più efficace dalle bianche pieghe frementi e dalla nervosa grafia frastagliata e mossa.

Non mi dilungherò ad illustrare tutte le quattordici « Stazioni », che sarebbe pretendere troppo dal paziente lettore; mi limiterò solo a parlare di alcune di esse, di quelle ove si nota una maggior diligenza ed impegno.

Nelle prime due « Stazioni » è agevole vedere un lavoro di maniera ed un fare sommario specie nelle parti di fondo, ma già nella terza — ad

12. - Gasparo Diziani, « L'incontro con Veronica », olio su tela nel Duomo di Pordenone.
(Foto Antonini-Gabelli)

13. - Gasparo Diziani, « La terza caduta », olio su tela nel Duomo di Pordenone.
(Foto Antonini-Gabelli)

onta di certe durezze e grossolanità — si avverte una mano più sicura, specie nel *Cristo caduto sotto il peso della Croce (fig. 10)*. Con un « crescendo » drammatico e teatrale, il viaggio verso il Golgota, aumenta di intensità compositiva. Nella quarta « Stazione », *L' incontro con Maria (fig. 11)* è veramente toccante. Le figure dei protagonisti — Cristo e Maria — sono espressivissime, mentre gli sgherri che li circondano, sono ancora grossolanamente truculenti. Più drammatica è la « Stazione » n. 6: *L'incontro con Veronica (fig. 12)*, forse una delle migliori della serie. Le « Stazioni » seguenti (7, 8, 9 e 10) sono condotte alla svelta: ma in esse sempre rifulge la figura di Cristo dalla sfavillante veste bianca, anche se (vedasi nella composizione della *Terza caduta*) *(fig. 13)* egli si accasci al terreno in atteggio da mimo teatrale. Nelle ultime tre « Stazioni », il ritmo si fa più serrato e si riduce ad una più schematica semplicità.

Non più ridondanza di figure ammassate nel fondo, non più ecces-

14. - Gasparo Diziani, « La morte di Cristo », olio su tela nel Duomo di Pordenone.
(Foto Antonini-Gabelli)

15. - Gasparo Diziani, « La deposizione dalla Croce », olio su tela nel Duomo di Pordenone.
(Foto Antonini-Gabelli)

sivo senso di teatralità e di scenografico apparato. Sono presenti a fianco del Morente, solo la Madre e le Pie Donne, come se si trattasse di un dramma intimo, strettamente familiare *(fig. 14)*. Ma laddove tale dramma raggiunge il vertice che va nel patetico è nella « Stazione » n. 13, rappresentante *La deposizione dalla Croce (fig. 15)*, ove — a prescindere dagli inavveduti sgorbi del restauratore — si intravvede l'estrema tragicità dell'atto di pietà che assume un calore umano di sapore quasi rituale. (Da notare la pianta del piede di Gesù aggettata in fuori, di schietto sapore tiepolesco e che fa ricordare la *Deposizione* di Gian Battista, facente parte di quel delizioso gruppo di « piccole composizioni » del cosiddetto « periodo spagnolo » (Zurigo: collez. privata) ove la pittura e la grafia nervosa di Gian Battista va dissolvendosi in modellazioni sfatte e bozzettistiche.

Anche in queste composizioni — ad onta della pessima lettura — è evidente l'accentuarsi del tiepolismo (cfr. *L'andata al Calvario* di G. B.

Tiepolo, della chiesa di S. Alvise in Venezia, eseguita anch'essa verso il 1740 e la *Via Crucis* di G. D. Tiepolo, della chiesa di S. Polo, pure in Venezia, ed eseguita nello stesso periodo) se non altro per la teatralità della impostazione e per quel fraseggio scattante e nervoso delle figure.

A prima vista l'attribuzione dovrebbe cadere su Gasparo Diziani per il suo fare disinvolto, rapido, quasi frettoloso, per la sua tavolozza sapida, brillante e grassa, per le sue scattanti e guizzanti lumeggiature e per certune affinità compositive con taluni suoi bozzetti — ecco spiegato il precedente richiamo « bozzettistico » delle « Stazioni » pordenonesi — pubblicati per la prima volta dal Valcanover nel Catalogo della Mostra di « Pitture del Settecento nel Bellunese » (5) tenutasi in quella città nel 1954. In un primo momento avevo pensato anche ai figli di Gasparo: Giuseppe ed al più noto Antonio ma, dato che nel 1751 erano ancora in giovane età, non credo si possa sostenere che essi fossero in grado di eseguire tutte le quattordici tele pordenonesi con così consumata abilità; e ciò a prescindere dalla loro attività prevalentemente svolta nel campo paesaggistico. Si potrebbe pensare ad un lavoro di collaborazione o, meglio, di bottega, data l'evidenza di due diverse mani, ma siccome l'annalista Pomo parla di « non poca summa di dinaro », è più probabile che le « Stazioni » sieno state eseguite dal padre e che l'intervento dei figli — se vi è stato, ed al caso, e di Giuseppe, più anziano, ma meno noto di Antonio — sia stato marginale.

Anche per chiarire questo dato di fatto dubitoso, sarà bene sottoporre le opere ad un più sapiente restauro e pulimento. Solo allora si potrà fare un nome più sicuro e, con molta probabilità, anche cambiare le attribuzioni presenti con qualche nome forse più sonante o forse meno.

NOTE

(1) La famiglia Diziani è di origine bellunese ed il capostipite del ceppo pittorico è stato Gasparo. Nato a Belluno nel 1689, fu dapprima allievo di Antonio Lazzarini e, trasferitosi a Venezia, entrò nella bottega di Sebastiano Ricci. Da qui si trasferì in Germania, dove si fermò alcuni anni (1712-1717). Nel 1720 va a Roma e rientra poco dopo a Venezia ove muore a settantasei anni nell'agosto 1767. Artista eclettico, sa assimilare gli insegnamenti di Sebastiano, ma guarda ai grandi pittori del Rinascimento veneziano: dal Veronese al Tintoretto, senza per altro perdere il suo carattere di pittore del rococò veneziano vivace e spontaneo. Gasparo ha avuto due figli, pur essi divenuti pittori, se non eccelsi, sempre dotati e fecondi: Giuseppe (Venezia 1732-1803) che esegue solo opere a carattere religioso e biblico, fra cui *Giuditta ed Oloferne* ed *Ester davanti ad Assuero,* nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Udine. Il fratello minore Antonio pare sia nato a Venezia nel 1737 e vi morì nel 1797 o poco dopo. Più che seguire le orme paterne nelle vaste composizioni religiose e bibliche, si è dedicato con maggiori raggiungimenti alla pittura di genere e paesaggistica, sul fare dello Zais e dello Zuccarelli. Sue opere esistono nei musei e nelle gallerie e raccolte private. La produzione di Giuseppe Diziani, a volte vien confusa con quella di Giambattista Pittoni; resta comunque il fatto che la personalità di questo pittore « minore » non è del tutto chiarita.

(2) F. VALCANOVER, *Pitture del Settecento nel Bellunese,* Catalogo della

Mostra, Venezia, Neri e Pozza, 1954, pagg. 85 e segg.

(3) Opere inedite e mai fotografate, da me rese note per la prima volta in un articolo apparso sul « Messaggero Veneto » del 27 marzo 1966.

(4) L'antica devozione della *Via Crucis,* nella forma e nel rituale odierni è di istituzione abbastanza recente. Difatti la riforma di tale pratica di pietà risale al 1731, quando Clemente XII ne riordinò la materia, fissando in quattordici il numero delle « Stazioni ». Anche Pordenone si adeguò a tale devoto esercizio collocando nel Duomo di S. Marco dapprima quattordici « Stazioni » dipinte su carta per poi sostituirle con quattordici quadri ad olio di maggiori dimensioni. Dalla *Cronaca inedita di G. B. Pomo* sulla vita nella Pordenone settecentesca e pubblicata dal prof. Benedetti sulla rivista « Il Noncello », n. 18, 1962, pag. 105, sotto la data « primo gennaio 1751 » è detto: « Questa matina nella chiesa Parochiale di S. Marco Evangelista di questa città, fu eretta la divocione della *Via Crucis* nel modo seguente. Da Persona divota fu primieramente provveduto a sue spese di quatordeci quadretti da afigersi ne luoghi destinati per le quatordeci Stazioni... Ben è vero però che dopo alquanto tempo da altra Persona Divota e Religiosa, vedendo che li suddetti quadretti per esser di carta e picioli, non corrispondevano alla mole della Chiesa, con non poca summa di dinaro raccolto questo dalla Pia carità de fedeli e divotti, fece fare li quatordeci quadri grandi che si vedono presentemente... ».

Purtroppo il Pomo, che nelle sue *Cronache* è sempre così minuzioso nel ricordare le siccità, le piogge, i fulmini e tutti gli avvenimenti di cronaca spicciola della vita pordenonese del suo tempo, omette di ricordare — come fosse cosa superflua o di scarso interesse — il nome del pittore che eseguì le « Stazioni », che ancor oggi adornano le pareti della navata del Duomo.

Grossolanamente restaurate e ridipinte una dozzina di anni fa dal Donadon e dal suo aiuto Giancarlo Magri, con quei metodi allora in uso, esse esigono un ulteriore restauro e pulimento. Che il precedente restauro sia stato eseguito affrettatamente e da mani poco esperte, lo si vede chiaramente, perché molte figure sono talmente imbrattate, da apparire deformate. Valga un esempio: sulla « Stazione » della *Deposizione dalla Croce,* che qui vien pubblicata, il volto di Maria è stato così grossolanamente deturpato che essa ora appare con l'occhio sinistro completamente cancellato! Le parti mancanti di colore sono state ricoperte da una densa velatura di terre d'ombra, e su tutto è stata data una mano di « Paramatti ».

(5) F. VALCANOVER, *op. cit.,* pag. 85 e segg.

FRANCESCO GALIMBERTI

Del ritardatario seguace e discepolo del Tiepolo, Francesco Galimberti (1), presento una mediocre e scomposta opera rappresentante *La Madre col Bimbo fra il Battista e S. Domenico (fig. 16)* conservata nella parrocchiale di Azzano Decimo (2).

Opera seppure modesta, ma di una composizione abbastanza equilibrata, e che presento più che altro per far notare l'intensa infiltrazione della pittura veneziana nella zona, anche di pittori minori, in paesi altrettanto minori.

Maria, posta in alto a sinistra è indubbiamente la figura meglio trat-

16. - **Francesco Galimberti, « La Madre col Bambino fra il Battista e S. Domenico », olio su tela nella parrocchiale di Azzano Decimo.**

tata per una certa lievità di colori e di grazia. Sulle ginocchia il Bimbo, un po' atticciato e paesano, porge gli scapolari a S. Domenico posto a destra. Questa figura è un po' legnosa (basti osservare la durezza delle mani e la pesantezza delle vesti), è ravvivata da alcune lumeggiature sui bianchi risvolti delle maniche e della sottoveste. Il Battista dal volto incantato contadinesco e duro (3) è per altro ben colorito e risente nei colori del sottofondo, una certa reminiscenza del fare del Piazzetta e del Bencovich, più che del grande Tiepolo.

Poche sono le opere che si conoscono di questo pittore e prevalentemente aventi carattere decorativo. Si dedicò pure all'arte incisoria lavorando in collaborazione col Dal Pian che fu suo amico e compagno di lavoro e col quale si trasferì a Vienna per continuare l'attività incisoria.

NOTE

(1) Francesco Galimberti (Venezia 1755 - Vienna 1804. ?) discepolo molto tardo di Gian Battista Tiepolo, pare che ne seguisse i modi e la tecnica pittorica. Il Moschini (G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia,* Venezia, Zanetti, 1924, pag. 140) ricorda: « Egli erasi fatto gran nome sin d'allora, che nella nuova Fiera con disegno dell'architetto Maccarucci (si tratta dell'allestimento che ogni anno montavano in piazza S. Marco in occasione della « Fiera della Sensa » *N.d.A.*) espose un suo quadro rappresentante uno spagnolo al naturale con tutta la sua pompa di vestito, che al genio della nazione poteane aggiungere la fantasia di Paolo e del Tiepoletto ». Di altre opere non è il caso di sapere di più. Anche il Corna (P. A. CORNA, *Dizionario delle opere ecc.,* Piacenza, 1930) dice che non si hanno notizie di sue opere nelle recenti guide. Più famoso come incisore, lavorò assieme a Giovanni Dal Pian, lasciando

una vasta quantità di stampe riproducenti opere di pittori del Rinascimento e del suo tempo, fra le quali l'immagine di *S. Andrea Avellino* del Tosolini « la quale è venerata in Udine » (MOSCHINI, *op. cit.*, pag. 143) ecc. La sua opera incisoria continuò pure a Vienna ove si trasferì, assieme al Dal Pian, alla caduta della Repubblica di Venezia, ed ove muore nel 1803 o 1804.

(2) E' collocata sul terzo altare a destra entrando. Porta le sigle I. G. F. imbrattate dal restauro così che la prima iniziale non risulta di facile lettura, e balordamente interpretate come le sigle di Francesco Guardi (vedi: « Il Gazzettino » del 24 maggio 1966, ove sotto un particolare della pala è detto: « Un Guardi tira l'altro. Il dott. Rizzi, direttore del Museo civico di Udine ha scoperto un dipinto finora sconosciuto di Francesco Guardi "figurista": si tratta di una pala raffigurante la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista e Domenico*, conservato nella chiesa parrocchiale di Azzano Decimo e siglata "I. G. F.". Il Rizzi data verso la fine del settimo decennio il dipinto, che dimostrerebbe un'attività di "figurista" di Francesco dopo la morte del fratello Gian Antonio (avvenuta nel 1760) ».

(3) Il restauro effettuato dal pittore Magri, se è stato provvidenziale per le pessime condizioni della tela scrostata e mancante in più parti della pellicola pittorica, per quanto riguarda invece l'integrazione pittorica, è stata molto libera, e la verniciatura pessima, perché si vedono traslucidare le sottostanti stuccature, non egregiamente ricoperte con le intonazioni dei colori.

I GUARDI

Attorno ai problemi guardeschi, già altra volta ebbi occasione di mettere in evidenza (1) il singolare privilegio che ha il Friuli di possedere uno dei più numerosi gruppi di opere dei Guardi — ed in ispecie pale d'altare — ed ebbi a dire che per tali pittori la nostra zona è stata una delle loro migliori piazze.

E proprio da noi troviamo la prima opera nota e firmata da Gian Antonio, primogenito della dinastia: la paletta già esistente nella cappella della ex villa Mocenigo a S. Michele al Tagliamento, emigrata una sessantina di anni fa prima a Vienna, poi a Berlino (2) rappresenta *La morte di S. Giuseppe,* opera se non eccelsa né per composizione, né per colore, influenzata com'è da ricordi ancora ricceschi (e vedremo più avanti la prova di tale influenza) e pittoniani, è per altro di essenziale importanza, non solo per la firma di Gian Antonio, ma anche perché il ritrovamento, dovuto al Fogolari (3), ha aperto la via ad un più ampio studio — e tuttora non risolto — sui Guardi « figuristi ».

E così questo Gian Antonio (Vienna 1698 - Venezia 1760) rimasto quasi oscuro e dimenticato dalla critica del suo tempo, ritornato alla ribalta, per opera del Simonson (1912), è andato sempre più aumentando di valore e di importanza, sì da assumere una posizione di rilievo non per nulla inferiore a quella del più noto fratello Francesco (Venezia 1712-1793). Per quanto concerne la paletta sopra ricordata, essa vien data come eseguita nel 1730, mentre altri autori spostano la data attorno al 1740.

Molto più interessante, sia sotto il punto di vista artistico, sia sotto quello documentario è la pala della parrocchiale di Pasiano di Pordenone e rappresentante *La SS. Trinità con il Battista e S. Giovanni dé Matha (fig. 17)* già resa nota dal Muraro (1949) e dal Morassi ecc. (4). Più recente è stata la scoperta nell'archivio parrocchiale dei documenti riguardanti l'ordinazione della pala ed avvenuta casualmente nel novembre 1963 e scritta sull'antiporta di un brogliazzo contenente il « Libro de Confratelli de la SS. Trinità » e da me resi noti al pubblico in un articolo apparso su di un quotidiano locale.

« La notizia è di eccezionale importanza — scrive lo Zampetti nella scheda illustrativa del quadro nel Catalogo della Mostra (5) — perché viene ad aggiungere una ulteriore validissima testimonianza sull'artista e sul suo stile in un particolare momento, cioè il 1750, quando erano in via di esecuzione le tele dell'Angelo Raffaele... ».

Per quante illazioni si possano fare sui documenti — messi in dubbio da alcuni quotidiani per la logica ragione che essi sconvolgono interi giudizi espressi da numerosi autori e critici sulla controversa collaborazione fra i fratelli — essi sono illuminanti su un triplice ordine di espansione: per prima cosa perché chiariscono in modo inequivoco una specie di alunnato di Gian Antonio presso Sebastiano Ricci, cosa finora se non del tutto ignorata, almeno ammessa in via di ipotesi

17. - Gian Antonio Guardi, « La SS. Trinità con il Battista e S. Giovanni dé Matha », olio su tela nella parrocchiale di Pasiano di Pordenone. *(Foto Soprint. ai Mon. di Trieste)*

18. - Pagina del « Libro de Confratelli della SS.a Trinità », nell'archivio parrocchiale di Pasiano di Pordenone.
(Foto Antonini)

(e per primo dal Morassi), in secondo luogo perché collocano Gian Antonio, allora cinquantenne, ancora a capo e gerente della « accomandita » dei Guardi; ed in terzo luogo perché i molti dubbi sulla collaborazione dei fratelli su certune opere, son venuti a cadere (se non definitivamente, perché « la guerra continua ») in principal modo, per le dibattute tele delle *Storie di Tobiolo* all'Angelo Raffaele, e sulla cui paternità gli studiosi si sono divisi e combattono ancora chissà fin quando. A mio modesto avviso, l'autore di quel gruppo sfatto della Trinità posta in alto e di quelle figure fatiscenti viste di schiena che si perdono e si allontanano nel fondo lattiginoso è il medesimo che ha dipinto quelle trattate quasi in sordina, senza contorni e con la stessa tecnica di taluni sfondi delle tele di Tobiolo. Che sieno di Gian Antonio o di Francesco, non sta a me giudicarlo: ma che denotino la stessa mano, lo avverte anche uno che è poco addentro in queste cose. Ma per ritornare alla pala di Pasiano — anche per fugare residui dubbi sull'autenticità del documento principale — pubblico qui per la prima volta la riproduzione fotografica di esso *(fig. 18)* (6).

Quasi coeva alla pala di Pasiano è quella conservata nella parrocchiale di Belvede-

19. - **Gian Antonio Guardi, « L'adorazione dell'Eucaristia », olio su tavola già nella parrocchiale di Poffabro ora nell'episcopio di Portogruaro.** *(Foto Antonini)*

re di Aquileia, *Maria in trono col Bimbo ed i Santi Antonio abate, Domenico, Marco e Sebastiano,* resa nota per la prima volta dal Fogolari (1916) ed accettata da tutta la critica, ma con attribuzioni controverse e non ancora risolte. Non mi dilungo nella descrizione di essa, perché è ormai nota a tutti.

Meno nota è la deliziosa portella del tabernacolo della chiesa di Poffabro e che rappresenta *L'adorazione dell'Eucaristia (fig. 19),* esclusa dalla Mostra di Venezia, per quanto accettata da tutta la critica. Resa nota dal Muraro (7) è stata restaurata forse un po' troppo e, saggiamente, data l'estrema piccolezza (altezza cm. 25) portata — assieme al tabernacolo (un piccolo gioiello in legno scolpito e laccato veneziano) — nella residenza vescovile. L'operetta è dipinta su legno ed in mezzo ad essa campeggia l'Ostensorio dorato e cesellato e trattato con quella rara minuzia di particolari a punta di pennello caratteristica dei Guardi in opere di piccole dimensioni (vedasi ad es. il pastorale retto da S. Niccolò, nella paletta di Vigo d'Anaunia, che « brilla come fosse vero argento » (Fiocco) (8). Ai lati due angioletti escono dalle nubi che lasciano intravvedere la intensa tersità del cielo. Ai piedi dell'Ostensorio, due figure genuflesse: Maria biancovestita ed un Angelo in rosso, in atto di adorazione. Notevole il panneggio delle vesti, specie di Maria, tutta intrisa da quella guizzante, nervosa e fremente tavolozza guardesca e dal tocco magistrale « madido di allocciolature » (Fiocco).

A questo già interessante corpus guardesco, si è recentemente aggiunta un'altra tela, inedita, che era appesa, tra muffe e polvere e ragnatele, sulla parete a destra del coro della parrocchiale di Pinzano al Tagliamento. Rappresenta *S. Antonio in gloria (fig. 20)* ed è stata attribuita

20. - Gian Antonio Guardi, « S. Antonio in gloria », olio su tela nella parrocchiale di Pinzano al Tagliamento. *(Foto Soprintendenza ai Monumenti di Trieste)*

a Gian Antonio dalla Brunetti ed accolta, persuasivamente, dai preposti alla Mostra dei Guardi. Trattasi di una libera « trascrizione » (per non dire una copia) di un grande quadro approntato nel 1652 da Pietro Liberi per la chiesa della Salute di Venezia (9).

Ma questo fortunato ritrovamento non è però sufficiente a compensare la perdita dei tre celebratissimi *Paesaggi di fantasia* (nel Catalogo della Mostra, era presente uno solo di essi a pag. 235, col titolo: *Capriccio con molo, arco e marina*) già esistenti in una sala del castello di Colloredo, ed emigrati in America una cinquantina di anni fa ed ora al Metropolitan Museum. Sono opere di Francesco, e fra le più belle, eseguite nella età matura e di una grandiosità e dimensioni notevoli ed ove le partiture meramente paesaggistiche ed architettoniche si raddensano nelle parti inferiori delle tele, per lasciar più libero spazio alla atmosfera *grisaille* del fondo. Trattasi di opere decorative (erano difatti infisse alle pareti entro cornici a stucco) ed ove la bottega si fa più evidente se non altro per una certa sommarietà di esecuzione e per una dispersiva spazialità ed ove si nota una così parsimonia di colori, da far intravvedere la sottostante imprimitura a bolo d'Armenia.

Ma non è detto che il Friuli riserbi qualche altra scoperta guardesca. Ne è la prova quel *Ritratto del Feldmaresciallo Von Schulenburg,* da me recentemente identificato ed esistente in una villa della zona e da me — in forma presuntiva — attribuito con ampie riserve a Gian Antonio. Date queste riserve, è logico che di esso ne parli a parte.

NOTE

(1) V. QUERINI, *I documenti sulla pala di G. Antonio Guardi della Arcipretale di Pasiano di Pordenone,* sul « Messaggero Veneto » del 17 e 21 novembre 1963; e IDEM, *I Guardi in Friuli, a proposito della Mostra dei Guardi di Venezia,* sul « Messaggero Veneto » del 14 giugno 1965.

(2) Aquistata da un antiquario viennese nel 1913, passò alla collezione Frey di Berlino e, poco dopo, al Kaiser Friedrich Museum, ora Staatliche Museum di Berlino.

(3) A. FOGOLARI, *L'accademia veneziana di pittura, scultura del Settecento,* in « L'Arte », 1913.

(4) A. MORASSI, *Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi,* in « Emporium », 1951; e IDEM, *Settecento inedito: un ritratto del Maresciallo Schulenburg ed altre opere di G. A.,* in « Arte veneta », 1952; *passim.* ecc. ecc.

(5) *Mostra dei Guardi,* « Catalogo della Mostra », a cura di P. ZAMPETTI, ed. Alfieri, Venezia, 1965, I ediz., pag. 41.

(6) Per dimostrare *ad abundantiam* quanto fosse poco nota la « bottega » dei Guardi a quel tempo, basta ricordare l'aggiunta inserita nel testo e fra le righe da don Locatelli nel documento di Pasiano, quasi per avallare la commissione: « della Scuola di Bastian Rizzi ». Altrettanto ignote erano allora le tele della cantoria dell'organo della chiesa dell'Angelo Raffaele di Venezia e rappresentanti le *Storie di Tobiolo.* In una rarissima e quanto mai preziosa guida di Venezia (*Cronaca veneta sacra e profana — o sia compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della Città di Venezia,* Venezia, 1793. Presso Francesco Tosi - Con Licenza de' Superiori. 2 voll.) ove, sia pure con grossolani errori di nomi, di indicazioni e di refusi, sono, fra l'altro elencate diffusamente le opere d'arte allora conservate nelle chiese veneziane, parlando dell'organo della chiesa sopra ricordata (Tomo II, pag. 66), è detto: « Anche in questa chiesa, come in quella della "Celestia", usavasi il Rigabello, strumento musicale, indi il Torsello e finalmente i Ninfali, prima che fossero inventati gli Organi ». Nessun cenno sull'autore dei dipinti già da allora esistenti nel parapetto della cantoria dell'organo. Come nessun cenno v'è nei dipinti delle « ante » dell'organo stesso rappresentati i *Santi Niceto e Magno,* ricordati nel testo fra i santi venerati nella chiesa ed attribuiti ai Guardi e che nel 1793 vi dovevano esser ancora conservati. Ma vediamo meglio cos'erano quegli strumenti che si usavano nelle chiese veneziane prima della diffusione dell'organo. Ce lo dice il cronachista parlando dell'organo della chiesa di S. Maria della Celestia (Tomo I, pag. 282): « Prima che s'usasse l'Organo in questa Chiesa, v'era il Rigabello, stromento musicale, dopo s'introdusse il Torsello che si suonava con le mazze, poscia usaronsi gl'Infal, che si cingeva traverso colui che il suonava con le dita come l'Organo, ma con la mano sinistra solamente, di quel si vede l'esempio nella sala del Gran Consiglio in mano agli Angeli, poi finalmente l'Organo ». Se il cronachista, a volte diligentissimo nel descrivere le opere d'arte e le reliquie esistenti nelle chiese veneziane, si dilungava a spiegare al lettore l'origine dell'organo e non nomina i dipinti della cantoria dell'organo dell'Angelo Raffaele, porta alla logica conclusione, che non solo tali dipinti erano tenuti in pochissimo conto, ma che era del tutto ignorato il nome dell'esecutore. (Notizia che comunicai al Fiocco ed allo Zampetti che entrambi mi chiesero in visione i due volumetti al fine di trarre quelle ovvie conclusioni a tutti note).

Già nei precedenti articoli (vedi nota n. 1) ho accennato alla identicità di talune immagini della pala di Pasiano (gruppo della Trinità, figure di fondo ecc.) con altre che si ritrovano in opere sicuramente di mano di Francesco. Ritornare su questo argomento — che ha assunto addirittura un tono polemicamente acceso — è cosa che esula dal modesto mio saggio.

Per una più agevole lettura riporto integralmente il testo dei due documenti rinvenuti nell'archivio dell'arcipretale di Pasiano:

Documento N. 1 - dal « LIBRO DE/CONFRA/TELLI DEL/LA SS TRINITA'

1750: 1° nov.

La scuola della Ssma Trinità fù canonicam.te eretta in qsta Plebana Matrice Ch.a di San Paolo p opera, e maneggio del fù Rmo S. D. Giac.o Deliadonna degniss.o mio Predecessore fin L'anno 1732; come dalla Bolla della Relig.e un quadro che stà appeso a latere Evangelii fuori della Cappella di S. Gio: B.a; ed io avendo raccolte in due anni p occas.e del Miserere alla Benedizion Papale le dite limos.e in Ch.a, e alle med.e uniti i soldi d'avanzo soprapiù al costo degli Abitini in tto alla summa di qsi D.ti 20 hò supplito col mio pprio al resto p summa in tto di D: ti 50, e feci fare L'anno 1750 nel mese di Ott.e la Palla della Ssma Trinità Redent.e de Schiavi: Opera del Sig.e Antonio Guardi di Venez.a; della scuola di Bastian Ricci Levata e trasportata la Palla vecchia sopra la Porta della Sacrestia in coro come si vede al gno d'oggi.
D. Gio: francesco Dott. Locatelli Vic.o for Arcip.te di Paseano M. pp. ».

Documento N. 2 - sempre dallo stesso libro, alla fine delle rubriche.

« 1751. Nota che si rileva come siansi impiegate le limos.ne di tempo in tempo raccolte in Ch.a ad onor della SS.ma Trinità Redent.ce dé Schiavi dopo che s'è fatta la palla, come resulta per carte di q.to Libro; avvertendo che delle medes.me ho creduto bene dar la metà p.la Redent.ne dé poveri Schiavi in forze dé Barbari et l'altra metà impiegatte in servizio e ornam.to dell'altare della SS.ma Trinità.
Alli Schiavi

1751	L. 18: 6
1754	L. 88: —
1758	L. 68: 18
1761	L. 46: 10
1764	L. 21: 3
	241: 17

(in fondo alla pagina)

Sono cessate le limos.ne col cessar dell'Afradaja ogni funz.ne all'altar restringendosi al solo g.no della SS.ma Trinità ».

(7) M. MURARO, *Novità per Francesco Guardi,* in « Arte veneta », Venezia, 1949, pagg. 123-130.

(8) G. FIOCCO, *Francesco Guardi,* ed. Battistella, Firenze, 1923, pag. 69.

(9) E. BRUNETTI, *Scoperta di una pala di Giannantonio Guardi,* su « Il Gazzettino » del 24 febbraio 1965; e P. ZAMPETTI, *Catalogo della Mostra dei Guardi,* op. cit., pag. 36, fig. 20.

PIER ANTONIO NOVELLI

Per l'ormai incombente gusto neoclassico che traspare nella bella pala de *La Madonna del Rosario (fig. 21)* collocata sull'altare a sinistra della par-

rocchiale di S. Quirino (1) sentirei di fare il nome di Pier Antonio Novelli (2), uno dei più dotati pittori veneziani della seconda metà del Settecento. La figura di Maria, dal bel volto assorto, è rappresentata assisa sul consueto grappolo di nuvolette grigio-rosate, ed in atto di reggere con una mano il grazioso Bimbo ritto in piedi, e con l'altra la corona divozionale. Il manto e le vesti — un alterno gioco di rossi e di azzurri — ricadono con studiate pieghe lungo la sua languida figura. Il roseo Bimbo, dallo sguardo un po' incantato, risente ormai del pieno accademismo e del periodare dell'Amigoni e del Pellegrini. Sopra la testa di Maria, due leggiadri angioletti svolazzanti reggono la corona. Di sotto ai piedi, un altro gruppo di cherubini (ancora rococò) conchiudono la scena. In basso, appare un fantastico paesaggio montano di picchi dolomitici, trattati con una pennellata fluida, evanescente e sfatta, sul fare del Bison, e preludente l'impressionismo francese caro al Corot. Seguendo l'andamento dell'arco, a mo' di cornice, sono dipinti entro semplici tondi, contornati da un girare leggerissimo di rami d'edera, i Misteri del Rosario, trattati con tale brio e vivacità di colori e con un sapore quasi ingenuo, ma non privo di corsività cordiale e nello stesso tempo mistica, sì da far considerare queste davvero preziose miniature come un nostalgico, arcaico ritorno alla pittura rinascimentale, e dalla fattura trattata a punta di rapide e sintetiche pennellate, come il brano più bello della tela.

Anche se la pala non è un capolavoro, in essa si avvertono i chiari segni che la pittura lagunare, tutta luce ed atmosfera, va spegnendosi nel neoclassicismo accade-

21. - Pier Antonio Novelli, « La Madonna del Rosario », olio su tela nella parrocchiale di S. Quirino. *(Foto Pascotto)*

mico. Ed è per questo che, fra le tante appartenenti a quest'epoca e che si trovano nella zona, ho preferito scegliere questa, perché la considero una delle poche, e fra le più significative ove è manifesto il trapasso dianzi ricordato.

Il Novelli, invece di recarsi a lavorare oltralpe, come la maggior parte dei pittori veneziani del suo tempo, si reca prima a Bologna, ove studia e copia il Reni, e poi a Roma (3) da dove ritorna carico di quelle esperienze estetiche e culturali, che applicherà anche, e con maggior impegno e migliori risultanze all'arte incisoria cui si è anche dedicato.

NOTE

(1) Opera inedita.

(2) Pier Antonio Novelli nasce a Venezia nel 1729 ed ivi muore nel 1804. Considerato discepolo dell'Amigoni di cui ricorda con accentuato vigore talune leziosaggini in quadri sacri ed allegorici. A Bologna studia e copia Guido Reni dal quale apprende il fare compassato e preciso. La sua attività pittorica si svolge prevalentemente in vasti cicli decorativi a fresco (Villa Pisani a Stra, Nani Mocenigo a Padova e Villa Caiselli a Cortello di Udine ecc.). Da un suo soggiorno a Roma (1779 circa), ritorna con orientamenti di gusto classico. Con tale gusto decora il palazzo De Lazzara in Padova e collabora con l'allievo giovanetto Antonio Selva alla decorazione ad affresco di alcuni soffitti (in gran parte ora piuttosto malandati) ed all'arredamento di palazzo Guillon-Mangilli ai Santi Apostoli a Venezia che si deve considerare uno dei primi e completi esempi del nuovo gusto neoclassico impregnato non solo da insegnamenti romani, ma francesi ed inglesi ripetendone le forme ed i disegni negli stucchi, nei caminetti e nella mobilia (A. RAVÀ, *Il palazzo Guillon-Mangilli,* in « Dedalo », 1922, pagg. 189-195). Lavora anche in Friuli: nel Museo di Udine sono conservate quattro *Scene mitologiche* ed altre opere ad affresco lascia in talune chiese della Carnia (Tolmezzo, Verzegnis, ecc.) di un fare tiepolesco. Persona coltissima, raffinata e versatile, dedica la sua attività anche all'arte calcografica. Il Moschini (G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia, op. cit.*, pag. 169) ricorda che « divenne uno dei migliori e forse il più colto dei pittori del suo tempo ». Fu maestro oltre che di Antonio Selva, del figlio Francesco (1767-1863) che fu uno dei più geniali e fedeli interpreti delle celebri acqueforti del Rembrandt.

(3) Certamente a Roma si è accostato al fare del Batoni dal quale ha tratto lo spunto per la pala qui presentata. (Cfr. la straordinaria assomiglianza di *Maria col Bimbo,* con la *Sacra Famiglia* eseguita dal compassato pittore romano, ora alla Pinacoteca di Brera).

UBERTI

Sull' altar maggiore della parrocchiale di S. Quirino, entro un ricco altare di marmi pregiati, vi è la grande pala raffigurante *La gloria di*

22. - Pietro o Domenico Uberti, « La gloria di S. Quirino », olio su tela nella parrocchiale di S. Quirino. *(Foto Pascotto)*

San Quirino (fig. 22), il santo vescovo patrono e protettore dell'omonimo amenissimo borgo posto sul falso-piano che precede le nostre prealpi.

Il santo è raffigurato genuflesso in atto di estatica preghiera e con lo sguardo implorante volto verso il gruppo della Trinità che gli appare fra le nuvole. Al suo fianco un angioletto, posto in ombra, sostiene la palma del martirio. Nel fondo in basso, un notevole scorcio di paesaggio col caratteristico contorto tronco d'albero ancora riccesco; pure da Sebastiano Ricci proviene l'immagine di S. Quirino, di cui parlerò più sotto (1).

La figura del santo, posta di tre-quarti, per quanto un po' rigida e massiccia, è molto bene impostata e raccolta, come pure è raccolto il gesto delle belle mani aperte per invocare la celeste benedizione. Le ricche vesti sono mosse e sciolte e così pure il sontuoso piviale che dalle spalle cade a terra, con pieghe più pesanti. L'angelo che gli sta a fianco, è la figura meno felice della composizione, lasciato così com'è, in penombra, ma non privo di quel tocco chiaroscurale sul fare dei vari Bencovich e Piazzetta dai quali appare evidente l'ispirazione.

Più interessante è il gruppo della Trinità posto in alto, trattato molto sveltamente, e con colori tenui rosati e di un impasto leggerissimo, quasi trasparente. In questo gruppo è facile intravvedere influenze, o derivazioni del Grassi, che in talune sue opere ha svolto lo stesso tema con ugual estro e fantasia. La pala è molto rinsecchita, presenta varie perdite di colore: motivi questi per invocare un restauro che potrà anche servire per un'agevole lettura dell'opera e ad una più esatta identificazione dell'autore.

Il nome (anzi i nomi) che maggiormente sento di allacciare alla pala è quello di Pietro Uberti (2), più noto come ritrattista, ma anche buon

esecutore di quadri religiosi: né si può ignorare la poco nota attività del di lui padre e maestro Domenico Uberti (3) attivo verso la fine del Seicento ed i primi del Settecento, del quale si conoscono pochissime opere. Pittore non eccelso, ancora legato a moduli secenteschi, ha lasciato un dipinto — il solo credo documentato — ed esistente nella cattedrale di Lesina e datato 1692 (4). In esso si notano comuni affinità con quello di S. Quirino, che riterrei certamente posteriore a quello di Lesina, se non altro per quelle influenze piazzettesche e riccesche ricordate.

Sebbene l'ossatura, l'impianto delle figure e la veduta di fondo rivelino una esecuzione più tarda e più pesante certamente nell'opera si appalesano riferimenti affini al Grassi ed al Chiarottini (5), non credo per altro poter assegnare questa pala ai due pittori friulani, ed in ispecie al Grassi, perché la tavolozza di quest'ultimo è più ricca, più brillante, più variata, con tonalità a volte morbide e calde ed a volte squillanti, e perché usa un fraseggio più spezzettato e sfrangiato, che in quest'opera non vedo: e fintanto che non verranno proposti altri nomi di maggior credito e più attendibili, penso che la mia attribuzione possa per ora rimanere. La darei infine come eseguita nel primo ventennio del Settecento: epoca del rimaneggiamento della parrocchiale di S. Quirino.

NOTE

(1) Opera inedita.

(2) Pietro Uberti, nato a Venezia nel 1671 ed ivi operante fino al 1762, svolse quasi tutta la sua attività come ritrattista, seguendo la via tracciata dal Bombelli. Le sue composizioni ritrattistiche sono di pretto sapore decorativo, auliche e compassate, mancandovi in esse quell'estro e quella introspezione psicologica dei personaggi che sono le doti precipue del Bombelli e del suo allievo Fra Galgario. In taluni suoi ritratti anzi pare che ripieghi in formule arcaiche, tanto essi sono freddamente compassati e generici. Lavora anche all'estero, e si reca in Germania ed in Svizzera. Suoi ritratti si trovano nel castello di Bothman (Coira). Non sono numerose le sue opere di carattere religioso o biblico.

(3) Domenico Uberti, padre del precedente, sfugge ad ogni dato anagrafico. È solo ricordato dal Lorenzetti (G. LORENZETTI, *Venezia ed il suo estuario,* Venezia, II ed., 1956, pag. 512) per alcuni dipinti eseguiti per la chiesa di S. Moisé in Venezia.

(4) Opera eseguita su commissione della famiglia Machiedo, nel cui archivio figura la nota di pagamento e la data di esecuzione. La pala è posta sull'altare Ivaneo-Boglic nella cattedrale di Lesina (Hvar). Per altre notizie sull'opera e per le ricerche di archivio, vedasi: GRGO GAMULIN, *Contributo al Seicento veneziano,* in « Arte veneta », anno XV, 1961, pag 242, fig. 269.

(5) Per i riferimenti e le affinità compositivi col Grassi vedasi: il *San Gottardo* nella pala omonima della parrocchiale di Cabia, il gruppo della *SS. Trinità* nella pala della parrocchiale di Torre di Padova, ed in genere in tutti quei gruppi di immagini di santi e di angeli che il pittore friulano pone in alto, a coronamento di molte sue opere e di Sebastiano Ricci. Vedi la pala rappresentante S. Gregorio che libera le anime dal purgatorio eseguita nel 1731 e della quale esiste pure il modelletto conservato nel Museo di Berlino. Tali affinità, davvero sorprendenti, lasciano adito ad una eventuale attribuzione della pala da me illustrata al predetto Sebastiano.

FRANCESCO ZUGNO

Del simpatico e piacevole Francesco Zugno (1) pittore fra i più dotati del fecondo stuolo dei minori veneziani del Settecento, per la versatilità del suo ingegno, per la bella tavolozza imperniata sui colori tenui, sfatti e quasi pastellosi, collaboratore e seguace del Tiepolo, presento due opere inedite e molto belle.

La prima rappresenta la *Morte di S. Martino (fig. 23)*, attualmente collocata dietro l'altar maggiore della parrocchiale di Rivarotta, frazione del Comune di Pasiano di Pordenone (2).

Il santo vescovo di Tours è raffigurato disteso su di un rude paglericcio collocato sopra non meno rudi assi di legno, sostenute da bassi cavalletti. A tale povertà, davvero eremitica, fa contrasto il ricco e sontuoso vestire del santo guerriero. Sopra l'abito talare, di un azzurro pallido, dalla fitta bottoniera violacea, il morente porta la cotta bianca, tutto un fremito di piegoline e di trine minutissime. Dal collo, scende sul petto la croce pastorale tempestata di pietre preziose. Ai piedi che escono dalla veste, porta grossolane calze di lana paonazze. Sotto al tavolaccio un paio di rudi scarpe e, più in basso, il pastorale, posto di traverso per tutta la larghezza del quadro.

Il volto lacrimevole del morente, contornato da corta barba, e con lo sguardo rivolto verso l'alto per implorare da Maria la celeste benedizione, è di indubbia ispi-

23. - Francesco Zugno, « Morte di S. Martino », olio su tela nella chiesa di S. Benedetto di Rivarotta di Pasiano di Pordenone. *(Foto Gabelli)*

razione piazzettesca. Assistono al trapasso due discepoli: uno a sinistra di chi guarda, inginocchiato e nell'atto di baciare la mano cerea del morente, e l'altro in piedi sul lato destro a mo' di quinta, nulla o poco aggiungono al repertorio comune a tutta la pittura veneziana di quell'epoca.

Notevolmente più interessante il gruppo di Maria col Bimbo che domina la parte alta del quadro. La Madre Divina è collocata diagonalmente con studiata torsione del busto e della testa ed un ricercato andamento piramidale reso più accentuato dall'ampio sfarfallìo del manto, di un azzurro intenso che si apre dietro alle spalle. Il volto compostissimo, solenne, quasi tiepolesco, è contornato da capelli biondi raccolti sotto un bianco velo che le scende sulle spalle. In piedi, ritto sulle nubi giallo-rossastre di una piattezza quasi opaca, è posto il Bimbo roseo e paffuto che ripete il gesto benedicente della Madre: parte del corpicino è avvolto in un bianco perizoma dalle ampie ed elaborate pieghe. Il cielo è opaco, quasi sbiado e privo di atmosfera: in alto due angioletti accoppiati, chiudono la composizione.

Ad onta di un grossolano restauro che ha probabilmente spento certe luminosità vibranti, l'opera si presenta con colori vivi, piacenti e scorrevoli. Sulle ocre e sui bruni dei colori di fondo, fanno spicco i bianchi della coltre sfrangiata messa di traverso sotto il corpo di S. Martino, i grigi del mal connesso traliccio del pagliericcio, il nitore del perizoma del Bimbo e la tenuità delle vesti di Maria e del Santo. Eppure, attraverso i moduli tiepoleschi agevolmente avvertibili, nella robustezza dell'impianto delle figure, poste quasi a zig-zag, si nota una certa rigidezza compositiva, specie nel Bimbo, si avverte uno scoperto accademismo neo-classicheggiante. Il che fa collocare questa gentile opera dopo il 1770, cioè dopo le due scene di storia romana di cui parlerò più sotto. Con lo stesso tema, e quasi con gli stessi accenti ed impianti compositivi, lo Zugno ha eseguito il *Sant'Antonio abate* per la chiesa degli Armeni nell'isola di S. Lazzaro in Venezia ed il *Transito di S. Giuseppe* per la chiesa « della Difesa » di Cortina d'Ampezzo.

La seconda pala qui illustrata *(fig. 24)* è conservata nella chiesa arcidiaconale di S. Vito al Tagliamento, nota comunemente come la *Pala di S. Anna,* rappresenta invece *L'educazione di Maria* (3). L'anziana madre è intenta a far apprendere i primi elementi di lettura sui sacri testi posti sulle sue ginocchia alla assorta piccola Maria, dal viso dolcissimo e compunto, mentre alle spalle vigila San Gioacchino dal volto ancora piazzettesco alzato verso l'alto implorante la celeste benedizione sulla diletta scolara. Fra le grigiastre nuvole, è posto un atticciato angelo dalle ali distese, forse la figura meno felice della composizione. In questa bella opera gli elementi sfatti, eterei, lattiginosi ed imprecisi si vanno più accentuando, sì da apparire — almeno da quel che si vede ora, perché può darsi che essa sia stata funestata da qualche improvvido restauro — come soffusa da una azzurrina caligine, ove tutto diviene incorporeo ed impreciso. Il « chiarismo » allora di moda, ha qui raggiunto il vertice: la figure pare vadano perdendo di forma e di peso in una iridescenza madreperlacea ed in una languida evanescenza di contorni sfrangiati e sfatti.

24. - Francesco Zugno, « L'educazione di Maria », olio su tela nella chiesa arcidiaconale di S. Vito al Tagliamento.

Non credo che in questa interessante paletta sia il caso di ricercare elementi di raffronto con le altre opere del Zugno, perché in essa tutto è lontano dai moduli e dalla tecnica fin'allora usata, ed in ispecie avvertibili nei suoi due capolavori: *Coriolano che risparmia Roma* e *Cornelia ed i Gracchi* (4), ove l'enfasi e la teatralità della impostazione, la sapiente scala cromatica dei bianchi, dei gialli-oro, degli azzurri soverchiano in modo esaltante anche gli elementi dell'apparato pomposamente scenografico su cui sono fragorosamente impostate le due bellissime e davvero tiepolesche composizioni.

Indubbiamente nei due quadri qui da me illustrati, lo Zugno si presenta con nuove esperienze, nuove tecniche e con nuovi problemi.

NOTE

(1) Francesco Zugno, nato a Venezia nel 1708-1709, vi muore nel 1787. Lavorò intensamente sia nella capitale che nel Cadorino e nel Bellunese. Discepolo ed imitatore del Tiepolo — prima maniera — più tardi si stacca dai moduli di costui e si avvicina al fare del Fontebasso e poi del Battaglioli, col quale sembra abbia collaborato. Si è dedicato anche a vaste composizioni ad affresco (Biblioteca del monastero degli Armeni a S Lazzaro, 1740; parrocchiale di Fratta-Polesine, 1742; nella distrutta villa Soderini, in Narvesa — forse accanto od in aiuto e collaborazione con Giambattista Tiepolo —, 1745, ecc.). Per la chiesa « della Difesa » di Cortina d'Ampezzo esegue oltre che affreschi, anche due tele: la *SS.ma Trinità* ed il *Transito di S. Giuseppe* ricordata nel testo. Teatrale, melodrammatico, patetico, fin che si vuole, ma sempre fornito di una delicatezza e grazia decorativa e di una tecnica consumata ed esperta.

(2) Opera inedita, da me fatta fotografare dall'Editoria de « Il Noncello » nel-

l'autunno 1964, dato che quella « Pascotto », conservata nel Seminario locale, era illeggibile e non mi è stato concesso — come per altre — farne una copia per studio. In quello stesso periodo (autunno 1964) la mostrai al Valcanover che, per primo già allora, avanzò il nome dello Zugno. Nel maggio 1965, lo accompagnai a vederla, il giorno che — con l'assistenza della locale ispettrice alle opere d'arte Brunetti e di altre persone — passò a ritirare la pala del Guardi nella vicina arcipretale di Pasiano per portarla alla Mostra di Venezia. Dato che avevo attribuito detta pala ad un nome di più sonante attualità, il Valcanover — dopo averla esaminata — ha ridimensionato la mia attribuzione confermando il suo primo giudizio.

Mi sono dilungato in questi dettagli per una questione di onestà, dato che altre persone possono vantarsi di una priorità della scoperta. Usurpazione purtroppo frequente nel campo delle arti figurative, ma che, anche in questo caso, è bene mettere in chiaro *pro-veritate*. Se altri poi, servendosi di utili informazioni sono giunti a pescare la pala nella sperduta chiesa di Rivarotta, lo hanno fatto per via indiretta e « dopo » il Valcanover e lo scrivente, e « non prima », e nemmeno per fortuita concomitanza.

Originariamente era conservata nell' eremo dei Camaldolesi di San Martino di Rivarotta. Con la soppressione degli ordini religiosi, la chiesa di S. Martino venne demolita ed il cenobio trasformato in abitazione civile (Villa Luppis). Rientrati i monaci nella casa matrice di S. Mattia di Murano, gli arredi, le suppellettili e l'archivio andarono dispersi. La pala fu portata nella vicina chiesa di S. Benedetto di Rivarotta, l'archivio a Murano, ove, pare, fu venduto come carta da macero. Queste le notizie da cronisti locali.

(3) Opera inedita. Dapprima collocata sull'altare di S. Anna, venne rimossa per porvi la bella pala del Poliaghi. Attualmente è posta in alto sulla navata sinistra della chiesa. Nella stessa chiesa vi sono altre opere dello Zugno più o meno note.

(4) Le due grandi e bellissime tele, già in palazzo Trento a Padova, di cui una datata 1765, passate poi nella collezione de Bestegui in palazzo Labia e disperse nella vendita del 1964, sono attualmente di proprietà del conte Brando Brandolini d'Adda che le tiene nel suo palazzo in Venezia.

IL RITRATTO DEL FELDMARESCIALLO SCHULENBURG

La Mostra dei Guardi tenutasi in Venezia nel 1965 è stata motivo di continue ricerche ed ha destato interesse e curiosità un po' dovunque, e così m'è capitato di trovare in una villa del Friuli Occidentale un bellissimo ritratto di guerriero, nel quale è stato agevole riconoscere « uno dei tanti » ritratti del Feldmaresciallo conte Giovanni Matteo von der Schulenburg (1).

Condottiero più fortunato che eccelso nelle armi, fu uno degli epigoni dei « capitani di ventura » dei secoli d'oro (2).

Giunto a Venezia nel 1715, finita la campagna di Morea, è stato messo in quiescenza nel 1730 col grado di comandante onorario a vita percependo una lauta pensione dalla Veneta Repubblica. Verso il 1735 si trasferisce a Verona, per motivi di salute, ed ivi muore nel 1747 a ottantacinque anni di età.

Terminate le imprese belliche, si dedica al suo *hobby* preferito

e colleziona quadri ed opere d'arte, divenendo amico e buon cliente di tutti i pittori di Venezia. Ma siccome gli stipendi, le rendite e la pensione non gli consentivano di acquistare i grandi capolavori della pittura veneziana e di altre scuole e paesi, si accontenta di commissionare a pittori secondari e di modeste pretese, delle copie più o meno fedeli. E principalmente si serve di Gian Antonio Guardi che diviene pittore stipendiato dal Feldmaresciallo ed eseguirà per lui più di una sessantina di copie di quadri dal Tiziano, al Tintoretto, dal Veronese al Correggio e numerosi ritratti di tutti i sovrani d'Europa e così via. Tale sua attività durerà — sia pure saltuariamente — dal 1735 al 1745: cioè fino a due anni prima della morte del suo mecenate (3). Ma quello che interessa maggiormente per la presentazione del ritratto, è che il Guardi eseguirà in quello stesso periodo oltre venti ritratti del fotogenico Maresciallo, ed in tutti i « formati », a sola testa; a mezzo-busto; a tre-quarti; a figura intera e così via. Ma la mania ritrattistica del vecchio condottiero non si ferma qui: si farà eseguire un'altra abbondante ventina di ritratti da altri pittori del suo tempo. Prima dal Rigaud e dal Pesne, durante i suoi incarichi militari in Francia, e poi a Venezia dal Kupetzky, al Ceruti, detto « il Pitochetto », dal Piazzetta al « Fiamengo » (Morassi), dall'Hubert al Simonini, dal Nazzari al Rusca (o Ruschi) ecc. In di più ingaggia un altro pittore: il greco Doxarà, dal quale sí farà eseguire chissà quante altre copie dei ritratti eseguiti dai predetti pittori. La sua mania (per non dire megalomania) esibizionistica non si ferma qui: già a Corfù si era fatto eternare nel marmo, ed infine farà incidere su rame dal Pitteri il bellissimo ritratto eseguito dal Rusca (4) e ne farà stampare mille esemplari (5). Ma la sua gloria (o vanità) è effimera: già in vita gran parte della sua collezione viene spedita in Germania, i suoi ritratti vengono donati a sovrani, principi, amici ed amiche: alla sua morte infine tutto scompare. Il più grosso, rimasto a Verona ed a Venezia, vien trasportato dai nipoti ed eredi in Germania e disperso poi in una pubblica vendita all'asta a Londra. (Morassi: *ibid.*). Ugual sorte toccherà ai suoi ritratti: di essi se ne conoscono solo due o tre, e non fra i più importanti e sicuri, e del Guardi solo uno (6).

Quello che qui presento (7) *(fig. 25)*, raffigura il Feldmaresciallo avanti nell'età, e ripete pedissequamente il ritratto del Rusca che — come detto — conosciamo solo attraverso la incisione del Pitteri. Il condottiero è raffigurato a tre-quarti di figura, ma in grandezza naturale. Il volto caratteristico, dalla bazza e dal nasone pronunciatissimi, appare più appesantito, le guance più pienotte e cascanti, le rughe più accentuate e profonde. Anche la parrucca, meno alta sulla nuca e più rotondeggiante, sta a dimostrare che il ritratto è più tardo. Per il restante della figura, non direi che vi sieno delle varianti notevoli: uguale è la « veste » scarlatta ricamata in argento e coi risvolti di ermellino; uguale è la « camisiola » ricamata e stretta alla vita da una larga fascia sopra la corazza lucente: del tutto simile il gesto teatrale ed enfatico delle mani. Anche l'ordine prussiano dell'« Aquila Nera » pendente, con ostentazione, sul fianco e sorretto sulle spalle da una larga fascia è identico. Ma laddove il ritratto differisce da quello del Rusca, così come appare dalla celebre stampa del Pitteri, è nel paesaggio di fondo in basso a destra, ove, al

25. - Gian Antonio Guardi, « Ritratto del Feldmaresciallo Giovanni Matteo von der Schulenburg », olio su tela di proprietà privata. *(Foto Gabelli)*

posto del castello con torri e bastioni merlati (Corfù?), vi è una più sommaria scena di guerra, con un lontano bombardamento: l'unica vivezza è data dalla scia tracciante della traiettoria di due granate. Non credo che si tratti del ritratto originale eseguito dal Ruschi (che non si sa dove si

trovi), perché divaria in più punti — e specie nel paesaggio — dall'incisione del Pitteri. Né è da pensare che il Pitteri, così bravo, così diligente, esatto ed onesto si permettesse arbitrari mutamenti o variazioni. Che sia un ritratto dell'epoca, direi di non metterlo in dubbio: coll'inflazione di ritratti eseguiti, sua vita natural durante, non credo che — passata la sua effimera gloria militare — il mondo europeo sentisse ancora bisogno di avere altri suoi ritratti od altre copie « tarde » eseguiti *post mortem;* ve ne erano anche di troppi in giro lui vivente e già da allora tenuti in così poca considerazione, che sono del tutto scomparsi dalla circolazione.

Ammetto che il ritratto — tranne il volto che è vivissimo e di una espressione colta dal vero — non ha vivezza di colori di grande pregio: direi anzi che è trattato con una certa sommarietà, quasi di « bottega » e con molta probabilità servendosi, per le vesti, del solito « manichino », allora già in uso per i ritratti di « parata ». Si tratta quindi di un'opera di pratica, o — per usare un termine musicale — di una « variazione sullo stesso tema » ed eseguita... da chi? Non certo da un pittore dozzinale, e nemmeno dal Piazzetta che verso il 1740 (epoca cui assegnerei il ritratto) era non solo avanti con gli anni, ma amareggiato da dispiaceri e ristrettezze finanziarie, non lavorava quasi più. Non può essere « uno dei tanti » eseguiti dal greco Doxarà, perché data l'origine del pittore, certamente una vena di leziosa tradizione bizantina sotto-sotto vi si troverebbe. A questo punto, ovviamente si affaccia il nome di Gian Antonio Guardi, il più assiduo « fornitore » di ritratti del vecchio soldato: il solo che ha lavorato per lui per oltre dieci anni.

Ciò detto, a questo punto è importante ricordare la provenienza del ritratto: Verona, la città ove il vecchio Feldmaresciallo si spegne a ottantacinque anni suonati (e nel ritratto i suoi annetti l'aitante Maresciallo li dimostra) e la « documentata » esistenza in quella città al momento della sua morte di un suo « ritratto ad Oglio con sua Soazza » che egli lascia « in segno di memoria » al suo esecutore testamentario, notaio Gio: Maria Vendretti (8).

Non è possibile, allo stato attuale, dire qualcosa di più, anche perché — bisogna ammetterlo con tutta franchezza — l'opera è priva di quel mordente e di quella frizzante vivezza, di quello sfarfallìo di crepitanti colori che sono gli elementi precipui della grassa e corposa pennellata di Gian Antonio. Ma la stanchezza trova in questo caso ampie giustificazioni perché a tutti, ed in ispecie allo « stipendiato » Guardi che ripete e ripete le sembianze del suo protettore fino alla noia..., dietro modesta mercede, può esser capitato di eseguire un'opera scialba, che-fa-tanto-bottega: scialba e convenzionale fin che si vuole, fuorché nel viso, che è di una vivezza e plasticità eccezionali.

Quali che sieno le conclusioni attributive, lo si vedrà in seguito: mi basta per ora di aver pubblicato un bel ritratto che credo desterà interesse ai lettori ed agli studiosi, non solo per le molteplici analogie con la sempre modesta attività ritrattistica di Gian Antonio, ma perché rappresenta un significativo e singolare episodio di costume.

VITTORIO QUERINI

NOTE

(1) Il riconoscimento del ritratto è stato agevole, data la caratteristica fisionomia dell'effigiato. Chiesti ulteriori ragguagli alla amabilissima proprietaria, venni a conoscenza che le era pervenuto in eredità da un suo congiunto, appartenente ad una antica casata veronese, che prima lo teneva nel suo palazzo in Verona. La notizia è stata decisiva ed illuminante.

(2) Giovanni Matteo Schulenburg, è nato ad Emden in Prussia nel 1661 ed iniziò — come quasi tutti i rampolli di famiglie nobiliari prussiane — ben presto la carriera militare. Prestò servizio prima nella sua patria, poi passò in Francia, in Austria, percorrendo tutta la sua carriera presso i principali eserciti europei del suo tempo. Trovatasi Venezia negli impacci per l'improvvisa e fulminea invasione turchesca della Morea, su suggerimento dell'Imperatore d'Austria, venne chiamato a dirigere le imprese nel Levante. Nominato nel 1715 « generale in capite » delle forze terrestri ivi operanti, partecipa, assieme al provveditore Antonio Loredan, alla difesa ed alla liberazione di Corfù e di altri capisaldi situati nella Dalmazia ed Albania. Queste vittorie portarono Venezia alla firma dell'infausto trattato di Passarowitz, che in certo qual modo ridusse Venezia ad una specie di neutralità armata (1718). Finita la guerra il Feldmaresciallo — che in precedenza era stato creato cavaliere dell'Ordine dell'Aquila Nera e conte dal Re di Prussia — continuò a prestare i suoi servigi presso la Repubblica, più che altro per riorganizzare le difese dell'ormai sparuto impero veneziano d'Oriente e di Terraferma. La sua fama di uomo galante, splendido e vanitoso, lo portò ad ambire un'ascesa sociale anche presso il patriziato veneto. « Si dice — scrive il Da Mosto (A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia,* Milano, Martello, 1955, pag. 462) che dal suo archivio risulti che gli sia stata offerta in moglie la figlia del Doge (Giovanni II Corner), ma che non abbia accettato l'offerta dicendo: *Libertas inaestimabilis res est...* Certo la cosa è molto dubbia — soggiunge il Da Mosto — essendo il maresciallo un fervente protestante ed i matrimoni con i non cattolici non essendo a quei tempi ammessi ». Messo in quiescenza nel 1730 col grado di Comandante onorario a vita e con una lauta pensione, il Romanin (S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia,* 1918, Libro XVII, pag. 52) ricorda che era di cinquemila ducati d'oro, si trasferì per motivi di salute, nel 1735 a Verona, in Palazzo Orti-Manara, ove muore nel 1747 a ottantacinque anni, senza prole legittima.

(3) Essenziale per la conoscenza della attività di Gian Antonio presso il Feldmaresciallo Schulenburg, è l'approfondito ed interessantissimo studio del Morassi (A. MORASSI, *Antonio Guardi ai servigi del Feldmaresciallo Schulenburg,* in « Emporium », aprile-maggio 1960, pagg. 199 *usque* 212), ove l'Autore pubblica una serie di documenti provenienti dall'Archivio Schulenburg, consistenti in una specie di brogliaccio, di « Libro Cassa » e di inventario, ove a fianco del titolo delle opere eseguite da Gian Antonio e da altri pittori, vi sono i prezzi corrisposti per esse — e per il Guardi — le « mesate » pagategli per le sue prestazioni. La pubblicazione del Morassi è essenziale per la conoscenza del Guardi-minore ed avrò modo di ricordarla spesso in questo articolo. Anzi, è stata la conoscenza di essa che mi ha portato alla identificazione di questo ritratto del Maresciallo.

(4) V'è una certa confusione fra Rusca Giovanni Battista (o Francesco?) nato a Verona nel 1718 e morto ivi nel 1808, pittore e ritrattista di un certo merito, e Rusca (o Ruschi) Francesco, nato a Roma attorno al 1610 e morto a Venezia verso il 1670. Di entrambi i pittori si ricordano ben poche opere. La famosa incisione del Pitteri, rappresentante il Maresciallo, che il Moschini (G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia,* Venezia, Zanetti, 1924, pag. 96) dice desunta « da un disegno di Carlo Francesco Rusca », pare sia stata eseguita (Pallucchini) nel 1735. A quell'epoca il secondo Rusca (o Ruschi) era già morto da un pezzo. Per quanto la questione sia del tutto secondaria, merita venir chiarita, se un giorno si vorrà attribuire il ritratto da me ritrovato al Rusca o Ruschi che dir si voglia: cosa — come vedremo più sotto — molto improbabile perché esso diversifica in più punti dall'incisione del Pitteri.

(5) Il Moschini (*op. cit.,* pag. 92) narra a questo proposito un gustoso episodio che cerco in breve di riassumere. Quando il Pitteri ebbe preparato il suo lavoro, si recò dal Maresciallo per presentargli qualche esemplare. Il segretario del principe

(scrive il Moschini) disse all'artista che il suo padrone era occupato e di aver avuto l' incarico di liquidarlo e gli versò per l' esecuzione del lavoro dodici zecchini in oro e quattro lire venete per ciascuno dei mille esemplari. Il Pitteri ne fu soddisfatto. Poco tempo dopo, il Pitteri ed il Maresciallo si incontrano in casa di conoscenti e parlano del più e del meno, il committente chiese all'artista quanto gli avesse versato il suo segretario, che nel frattempo era stato licenziato per le sue malefatte. E così venne scoperta la nuova marachella, in quanto lo Schulenburg aveva passato al suo segretario per liquidare il Pitteri settantadue zecchini d'oro per l'incisione e venete lire otto per ciascuna copia. « E in questa — soggiunge il Moschini — fuori traendo dalla saccoccia la borsa, presentò di quante ci aveva di auree monete il Pitteri » ecc.

(6) Attualmente al Museo civico Correr in Venezia. Pubblicato dal Morassi nel 1952 e nel 1960 (*op. cit.*, pag. 200) con l'attribuzione a Gian Antonio, respinto dal Gioseffi (1956) ma accettato da altri autori, « sia pure come ipotesi » (P. ZAMPETTI, *La Mostra dei Guardi,* Catalogo della Mostra, Venezia, Fantoni, 1965, pag. 4, fig. 2). L'effigiato è rappresentato molto in giovane età ed è da ritenersi eseguito forse prima del 1730.

(7) Opera inedita e mai fotografata. Dimensioni della tela: mt. 1,40×1,30 circa. Il ritratto è molto annerito ed ossidato e con tracce di muffa, specialmente al volto: per tale ragione non è possibile dare su di esso un giudizio definitivo fintantoché non si provvederà ad un pulimento e ad un restauro. Proprietà privata. Provenienza: Verona. Ritengo di epoca anche la bella cornice (« soazza ») Luigi XVI.

(8) Con suo codicillo, pubblicato in Verona il 9-11-1746, il vecchio conte lascia « in segno di memoria » al notaio Gio: Maria Vendretti, suo esecutore testamentario, un suo « ritratto ad Oglio con sua soazza ». Il Morassi crede (*op. cit.*, pag. 211, nota 16) di ravvisare, ma con un bel punto interrogativo, nel ritratto ora al Museo Correr, quello proveniente da Verona. Cosa che non credo probabile, perché è stato eseguito una buona quindicina di anni prima di quello da me presentato e che non poteva più trovarsi presso il Maresciallo al momento della sua morte, dato il continuo smercio che ne faceva. Con molta probabilità quindi in Palazzo Orti-Manara vi sarà rimasto l'ultimo eseguito. Ipotesi per ipotesi, credo che la mia sia più valida. Ma non è detto che il ritratto lasciato al notaio sia stato eseguito dal Guardi: può essere stato « uno dei tanti » e nulla più.